

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA



LA CANCIÓN ARTÍSTICA LATINOAMERICANA:
IDENTIDAD NACIONAL, *PERFORMANCE PRACTICE* Y
LOS MUNDOS DEL ARTE

TESIS DOCTORAL DE:
PATRICIA CAICEDO SERRANO

DIRIGIDA POR:
VICTORIA ELÍ RODRÍGUEZ

Madrid, 2013



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Musicología

Programa de Doctorado
La música en España e Iberoamérica:
Métodos y técnicas actuales de investigación

**LA CANCIÓN ARTÍSTICA LATINOAMERICANA:
IDENTIDAD NACIONAL, *PERFORMANCE PRACTICE* Y
LOS MUNDOS DEL ARTE**

Tesis doctoral realizada por:
PATRICIA CAICEDO

Dirigida por:
VICTORIA ELÍ RODRÍGUEZ

Madrid, 2013

ÍNDICE DE CONTENIDOS

I. CUERPO METODOLÓGICO

1. Introducción	1
2. Estado de la cuestión	10
2.1 Bibliografía Sección I: Identidad nacional	15
2.2. Bibliografía Sección II: <i>Performance practice</i>	22
2.3 Bibliografía Sección III: Los mundos del arte	24
3. Objetivos e hipótesis	28
4. Métodos y procedimientos	29
4.1 Revisión y crítica bibliográfica: acopio y ordenamiento de partituras	29
4.2 Interpretación de las obras	30
4.3 Cuestionarios y entrevistas	30
4.4 Trabajo de campo	32
5. Síntesis de los contenidos	
5.1 Sección identidad nacional	34
5.2 Sección <i>Performance practice</i>	34
5.3 Sección los mundos del arte	35

SECCIÓN I

IDENTIDAD NACIONAL

Capítulo 1. Los sonidos de las naciones imaginadas	38
1.1 El nacionalismo musical en América Latina y su relación con la canción artística	
1.1.1 Hacia una definición más amplia de nacionalismo música	38
1.1.2 América Latina: Identidades múltiples	45
1.2 Nacionalismo musical en América Latina: 1810-1880	47
1.2.1 Los himnos nacionales latinoamericanos: hacia una identidad nacional?	51
1.2.2 Música de salón e influencia de la ópera italiana	57
1.3 Se inicia la construcción del sonido nacional: 1880-1920	61
1.3.1 Criollismo	67
1.3.2 Alberto Nepomuceno (1864-1920) y el canto en portugués	72
1.3.3 Desarrollando el “estilo nacional”	76
1.3.4 Alberto Williams (1862-1952) y la estilización de la canción folclórica	77
1.4 La doble naturaleza verbal-musical de la canción: compositores latinoamericanos musicalizando a poetas latinoamericanos	84

Capítulo 2. La canción artística como medio de expresión del nacionalismo modernista

2.1 Una tormenta creativa: 1910-1930	91
2.1.1 El primer centenario de las independencias nacionales	91
2.2 Argentina	93
2.2.1 El movimiento renovación	93
2.2.2 Los <i>motivos nacionales</i> y su aparición en la canción	94
2.2.3 Carlos López Buchardo (1881-1948) y las <i>Canciones al estilo popular</i>	99

2.3 Brasil

2.3.1 La Semana del Arte Moderna	105
2.3.2 La canción como medio de expresión del nacionalismo modernista	108
2.3.3 La modinha	108
2.3.4 El lundú	111
2.3.5 Mario de Andrade (1893-1945) y la canción brasileira	112
2.3.6 Heitor Villa-Lobos (1887-1959) y la canción nacional	114
2.3.7 Camargo Guarnieri (1907-1993): una canción con ideología	122

2.4 Cuba

2.4.1 El movimiento afrocubanista	126
2.4.2 Amadeo Roldán (1900-1939) y el ciclo <i>Motivos de son</i>	129
2.4.3 Nicolás Guillén (1902-1989): lo negro en la poesía	130
2.4.4 Alejandro García Caturla (1906- 1940): <i>Dos poemas afrocubanos</i>	135

2.5 Perú

2.5.1 El nacionalismo indigenista	137
2.5.2 Theodoro Valcárcel (1898-1942): <i>Treinta y un cantos del alma vernácula</i>	141

2.6 Venezuela

2.6.1 El movimiento renovación	144
2.6.2 Juan Bautista Plaza (1898-1965): <i>Siete canciones venezolanas</i>	146

Capítulo 3. Nuevas facetas del concepto de nacionalismo en el siglo XX

3.1 La canción artística a partir de 1940

150

3.2 ¿Hacia un trans-nacionalismo musical? o la disolución de las fronteras... ..

152

3.2.1 Transnacionalismo: lugares múltiples o el no lugar	153
3.2.2 Un compositor transnacional: Agustín Fernández (Bolivia, 1958)	160
3.2.3 ¿Transnacionalismo, cosmopolitanismo, multi-localidad, neonacionalismo?	166

SECCION II

PERFORMANCE PRACTICE

1. La canción artística latinoamericana: entre lo culto y lo popular	169
1.1 La <i>performance</i> y la canción artística latinoamericana	169
1.2 El concepto de <i>performance practice</i>	171
1.3 La <i>performance</i> : un espacio de comunicación entre intérpretes y audiencia	172
1.4 La <i>performance</i> como espacio integrador: La <i>performance</i> de la canción	173
1.5 La voz como prolongación de los cuerpos físico, emocional y mental	174
2. La <i>performance</i> de la canción artística	176
2.1. Formación de la voz	176
2.2. Los principios de la técnica vocal	176
2.3. El género de canción artística: definición	178
2.4. La <i>performance</i> de la canción artística	181
3. La <i>performance</i> de la canción folclórica	184
3.1 Desarrollo de habilidades y repertorio	184
3.2 La canción folclórica: Definición	187
4. La <i>performance</i> de la canción Popular	190
4.1 Formación de habilidades	190
4.2 La canción popular: definición	193
4.3 Nuevas tecnologías y nuevos espacios para la canción	194
5. Buscando las fronteras entre la canción artística y la canción folclórica: El modelo de Marcel Duchamp	196
5.1 Pierre Bordieu y los conceptos de habitus y campo aplicados al estudio de la canción	196
5.2. Agentes productores de significado en la canción	198
5.2.3 Agentes productores de significado en el sub-campo de la canción artística...	200
5.2.3 Agentes productores de significado en el sub-campo de canción folclórica ...	202
5.2.3 Agentes productores de significado en el sub-campo de canción popular	203

6. El doble status de la canción folclórica y artística	207
6.1 Respondiendo a las preguntas de Steven Feld	
6.1.1 El doble status de la canción folclórica y artística: Marcel Duchamp y los “ready mades”	207
6.1.2 Ejemplos musicales	209
6.1.2.1 <i>Se equivocó la paloma</i>	210
6.1.2.2 <i>A la orilla de un palmar</i>	212
6.1.2.3 <i>Navidad negra</i>	216
6.1.2.4 <i>Cuatro preguntas</i>	218
6.1.2.5 <i>Hermano</i>	221
6.1.2.6 <i>Alfonsina y el mar</i>	223
6.1.3 ¿Qué elasticidad y capacidad de adaptación tiene este género musical cuando es interpretado por diferentes ejecutantes en un momento concreto o a través del tiempo?	225
6.1.4 ¿Cuales son las relaciones entre los intérpretes de canción artística latinoamericana y sus materiales? : Disponibilidad	225
7. Propuesta para una nueva performance practice de la canción artística latinoamericana	228

SECCION III

LOS MUNDOS DEL ARTE

1. Difusión	230
1.1 Howard Becker y los “mundos del arte”	232
1.2 Los mundos del arte y la fuerza de las convenciones	233
1.3 La sociología de la obra musical	237
1.4 La canción artística latinoamericana: se inicia la difusión en el siglo XX	237

2. Siglo XXI: Nuevos mundos de creación, estudio y promoción para la canción	
artística latinoamericana: el Barcelona Festival of Song	240
2.1 El nacimiento de un sueño	240
2.2 Temática tratada y evolución	241
2.3 Un proyecto de visibilización: obstáculos	242
2.4 Construyendo una narrativa para la canción artística latinoamericana	245
2.4.1 Agentes productores de significado: Alumnos	249
2.4.1.1 La canción artística latinoamericana y los “hispanos” en los Estados Unidos	250
2.4.1.2 La búsqueda de repertorios “nuevos”	255
2.4.2 Agentes productores de significado: profesores y compositores comisionados	256
2.4.2.1 Barcelona Festival of Song 2006	256
2.4.2.2 Barcelona Festival of Song 2007	259
2.4.2.3 Barcelona Festival of Song 2008	262
2.4.2.4 Barcelona Festival of Song 2009	263
2.4.2.5 Barcelona Festival of Song 2010	265
2.4.2.6 Barcelona Festival of Song 2011	267
2.4.2.7 Barcelona Festival of Song 2012	267
2.4.3 Agentes productores de significado: la audiencia	268
3. impacto de las nuevas tecnologías en la difusión del repertorio de canción	
artística latinoamericana y en la creación de nuevas audiencias	271
3.1 El Internet como pieza clave para la difusión	271
3.2 Nuevos agentes productores de significado en el mundo de la canción artística latinoamericana	274
3.2.1 El Internet2 y la Anella Cultural Europa-Latinoamerica	274
3.2.2 Lo real, lo virtual y el interespacio	277
3.3 La teoría de la difusión de las innovaciones y la utilización de las redes sociales como herramienta para incrementar la participación.	280
4. Propuestas para la difusión de la canción artística latinoamericana	283
4.1 Televisión Online: MundoArtsTV	283
4.2 Publicación de partituras digitales	284
4.3 Nuevas formas de hacer música y de ser músico	284

CONCLUSIONES

Conclusiones Sección Identidad Nacional	287
Conclusiones Sección Performance Practice	289
Conclusiones Sección Los mundos del arte	291

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Sección Identidad Nacional	298
Bibliografía Sección Performance Practice	307
Bibliografía Sección Los mundos del arte	310

DISCOGRAFÍA

315

ANEXOS

318

Índice de ilustraciones

318

Índice de ejemplos musicales

323

Índice de videos

325

Listados de canciones

326

- 1: Listado de las colecciones de canciones para voz y piano de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) 326
- 2: Listado de canciones de Osvaldo Lacerda (Brasil, 1927-2011)¹ 329
- 3: Listado de canciones de Edmundo Villani-Côrtes (Brasil, 1930)² 334
- 4: Listado de canciones de Amadeo Roldán (Cuba, 1900-1939) 336
- 5: Listado de canciones para voz y piano publicadas de Alejandro Garcia Caturla. (Cuba, 1906-1940) ... 337

¹ Este listado fue realizado por la autora con la ayuda de la pianista Eudoxia Barros, viuda del compositor, en el mes de diciembre del 2011 en São Paulo, Brasil.

² Este listado fue realizado el día 20 de diciembre del 2011 por la autora con la colaboración del compositor en São Paulo, Brasil.

6: Listado de Canciones Incaicas de Theodoro Valcárcel (1898-1942) compiladas en el álbum 31 cantos del alma vernácula. Volumen I y II.³ 338

7: Listado de canciones para voz y piano de Juan Bautista Plaza (1898–1965) 339

9: Listado de canciones para voz y piano de Jaime León (1921) 344

Encuestas 346

Encuesta realizada a compositores 346

1 : Formulario de encuesta realizada a los compositores

2: Encuesta de Max Lifchtiz 14/03/2011 350

3: Encuesta de Adina Izarra 14/03/2011 352

4: Encuesta de Carlos Vázquez 14/03/2011 354

5: Encuesta de Luís Pérez Valero 14/03/2011 357

6: Encuesta de Boris Alvarado 14/03/2011 360

7: Encuesta de Juan María Solare 15/03/2011 362

8: Encuesta de Alexandro Rodríguez 15/03/2011..... 371

9: Encuesta de Luís Pérez Valero 16/03/2011 375

10: Encuesta de Francisco Javier González Compeán 17/03/2011..... 378

11: Encuesta de Juan Pablo Hernández Gómez 17/03/2011 381

12: Encuesta de Manuel de Elías 17/03/2011 384

13: Encuesta de Luis Fernando Moncada 17/03/2011387

14: Encuesta de Luis Enrique Aragón 17/03/2011387

15: Encuesta de Gilberto Mendes 17/03/2011390

16: Encuesta de Marlos Nobre 18/03/2011393

17: Encuesta de Pedro Sarmiento 20/03/2011 402

18: Encuesta de Guillermo Calderón 21/03/2011 405

³ Edición patrocinada por: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Perú, 1986.

19: Encuesta de Fabián Harbeith Rúa 22/03/2011	407
20: Encuesta de Gustavo Yepes 24/03/2011	409
21: Encuesta de Ancizar Castrillón 13/04/2011	411
Encuesta realizada a cantantes	413
1. Encuesta Derek Welton	413
2. Encuesta Cathy Agent	417
3. Encuesta de Marie-Claire Delay - 16 /03/2011	421
4. Encuesta de Hinrich Horn - 16 /03/2011	424
5. Encuesta de Helen Tintes - 16 /03/2011	428
6. Encuesta de Frédérique Brun- 16 /03/2011	431
7. Encuesta de Sally Collyer - 16 /03/2011	434
8. Encuesta de Angela Attico - 16 /03/2011	438
9. Encuesta de Andres - 16 /03/2011	442
10. Encuesta de Cynthia Ortiz-Bartley - 17 /03/2011	445
11. Encuesta de Emmanuelle Dijon - 17 /03/2011	450
12. Encuesta de Barbro Marklund-Petersone - 17 /03/2011	453
13. Encuesta de Valerie Wycoff - 17 /03/2011	457
14. Encuesta de Mary MacKenzie - 19 /03/2011	461
15. Encuesta de Angelina Davey - 17 /03/2011	465
16. Encuesta de Patricia Sands - 17 /03/2011	469
17. Encuesta de Kala Maxym - 23 /03/2011	473
18. Encuesta de Witsen Elias,Margreet - 23 /03/2011	477
19. Encuesta de Varinka Valenzuela - 26 /03/2011	480
20. Encuesta de Rocío Ríos - 28 /03/2011	484

Otros

1: Formulario de registro del Barcelona Festival of Song	488
--	-----

AGRADECIMIENTOS	490
------------------------------	------------

BIOGRAFIA DE LA AUTORA	491
-------------------------------------	------------

ABSTRACT

Tomando como hilo conductor el estudio de la canción artística en América Latina este trabajo se construyó como un tríptico que pretende proporcionar una visión completa del género, su desarrollo e importancia en el contexto de la historia latinoamericana. Los tres pilares sobre los que se sostiene el estudio son su creación en el contexto del nacionalismo musical, su *performance practice* y su difusión. El trabajo pone de manifiesto como la canción es un espejo en el que se proyectan la sociedad y sus valores en los diferentes momentos a partir del logro de la independencia.

Se analizó el género y su relación con el nacionalismo musical observando cómo durante el siglo XIX, las canciones reflejaban especialmente lo que se quería ser. En la medida en que avanza el siglo XX se comienza a gestar un sonido que admite como propios la incorporación de los aportes de los variados grupos sociales y étnicos que conforman la nación.

Estos procesos se evidencian de manera sonora en la canción en la utilización de los textos, en su temática e idioma, al igual que en los lenguajes y estilos musicales utilizados. El lenguaje, al igual que la música, estuvieron en el centro del proyecto nacionalista.

A partir de 1940 los compositores latinoamericanos adoptan elementos de diferentes corrientes, culturas y naciones y las integran en su discurso sonoro adquiriendo una voz ecléctica que refleja los movimientos y entrecruzamientos de la sociedad postmoderna.

La *performance practice* se estudió con el fin de identificar los elementos constitutivos de la canción artística, de la canción folclórica y popular. Mi aproximación pretende integrar todos los elementos envueltos en el momento de la ejecución: el sonido y su producción y su contexto histórico-socio-cultural.

Utilizando el concepto de *ready made* inaugurado por Marcel Duchamp y los conceptos de *habitus* y *campus* desarrollados por Pierre Bourdieu, aplicados al estudio de la canción, construí un aparato conceptual que permite situar a la canción artística, folclórica y popular en un mismo espacio que varía según el movimiento de los agentes productores de significado en el mundo de la canción. Al incorporar el modelo de sub-campos aplicado a la definición de canción, observamos cómo las fronteras entre canción artística, folclórica y popular se hacen cada vez más móviles.

En la sección dedicada a la difusión se observan las dificultades que ha enfrentado el género para su difusión desde sus inicios en el siglo XIX hasta nuestros días, al tiempo que se analizan las posibilidades que se presentan con el advenimiento de las tecnologías de la información.

La difusión, determinada por un complejo tejido de interacciones y relaciones sociales, encuentra nuevas formas de expresión a partir de la aparición y uso masivo de las tecnologías de la información. En esta dirección, el *Barcelona Festival of Song*® ha contribuido a la construcción de una narrativa que visibiliza al repertorio y a sus creadores.

Se observan diversos factores que potencialmente podrían contribuir a la difusión del repertorio: el crecimiento de la población hispana de los Estados Unidos, la búsqueda de nuevos repertorios por parte de los intérpretes y la utilización de Internet y las redes sociales.

A partir de la experiencia con el uso de Internet2 en el BFOS 2012 constatamos el potencial que este tipo de tecnología tiene en la educación musical, en la difusión y en la democratización de contenidos. Estas nuevas herramientas inauguran nuevas formas de percepción del ser y nuevos tipos de relación que exigen el desarrollo y formación de nuevas habilidades y formas de interactuar por parte de los ejecutantes y en general de los agentes productores de significado.

I. CUERPO METODOLÓGICO

1. INTRODUCCIÓN

Mi interés por llevar a cabo un proyecto de investigación sobre la canción artística latinoamericana comenzó cuando recibía la formación curricular como cantante en el Conservatorio de Música de Tolima, Colombia, en 1993. El acercamiento a este repertorio, no fue facilitado por los estudios académicos, sino fue motivado por la búsqueda personal de un nuevo repertorio que ampliara y diversificara el habitual en la enseñanza del canto.

El programa o plan de estudios que se lleva a cabo en el nivel superior de canto en los conservatorios o universidades colombianos se estructura, en cuanto a repertorio, en torno a tres grandes áreas: la ópera, el oratorio y el lied. Dentro de cada una de estas predominan obras del repertorio italiano, alemán y francés; en menor medida, obras del repertorio español y muy rara vez, del repertorio latinoamericano. Esta situación se reproduce, con algunas pequeñas diferencias, en prácticamente todos los conservatorios de América Latina. He tenido la oportunidad de comprobar que la situación es prácticamente igual en los conservatorios y universidades de Estados Unidos y Europa en donde las obras de compositores latinoamericanos no forman parte del curriculum académico o se conocen solo unas pocas partituras generalmente las composiciones del argentino Alberto Ginastera, del brasileño Heitor Villa-Lobos o del mexicano Manuel M. Ponce.

Todo el sistema se orienta a enseñar lo que se considera el “repertorio central” de la música artística, que está compuesto sobre todo por el repertorio europeo de los países antes mencionados. Esta orientación está determinada por un conjunto de valores y por una historiografía de la música en esencia euro centrista.

Varios son los factores que contribuyen al desconocimiento del repertorio de canción artística latinoamericana. En el origen está la falta de valoración de la producción de los compositores nativos de los países latinoamericanos, que tiene como consecuencia que estas obras no se publiquen y por consiguiente no se ejecuten ni promuevan. Si los intérpretes no tienen acceso a la música, se genera un círculo difícil de romper, que se materializa de la siguiente manera:

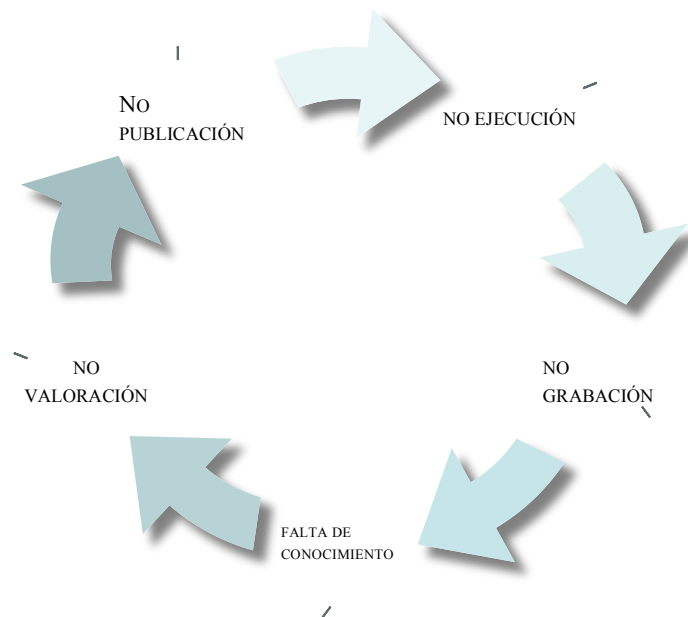


Ilustración 1: Ciclo vicioso que obstaculiza la difusión del repertorio de canción artística latinoamericana. Gráfico de elaboración propia

También ha de tenerse en cuenta que en los propios países latinoamericanos – y de otras latitudes- se conoce poco o muy poco la producción de música “clásica”, a lo que se suma una creencia bastante común, de que este tipo de música, cuando se compone en un país latinoamericano, no alcanza la calidad de la música europea. Así mismo los estudios antropológicos y etnomusicológicos han dado mayor relieve al análisis de la música popular y folclórica y la incidencia de esta en los medios de difusión y la industria cultural; en tanto la musicología y la historiografía se han mantenido más rezagadas en lo que respecta a la llamada música culta o artística.

Contribuye al escaso conocimiento del género el pobre desarrollo de la industria editorial musical en América Latina, hecho evidente hasta nuestros días. Este hecho no afecta por supuesto solo a la canción, sino a toda la producción musical latinoamericana. No obstante podemos mencionar notables excepciones de industria editorial musical, especialmente en el cono sur.

Quizá la más importante de estas editoriales fue la editorial Ricordi Americana, filial de la G. Ricordi & Co. de Milán fundada por Giovanni Ricordi en Italia en 1808. Ricordi de Argentina inició su labor en Buenos Aires en 1924, desarrollando un importante catálogo de música popular, sinfónica, lírica y de cámara; publicó desde la fecha citada hasta la década del cincuenta las obras más importantes escritas por los

compositores latinoamericanos, especialmente del cono sur. Estas publicaciones, realizadas sobre todo desde la fundación de la editorial hasta los años cincuentas, fueron importantísimas para la preservación y difusión del género de canción artística durante la primera mitad del siglo XX. Ricordi Argentina publicó las obras vocales de reconocidos compositores argentinos del momento tales como Pasqual Quarantino, Arturo Luzzatti, Carlos López Buchardo, Manuel Gómez Carrillo, Floro Ugarte, Felipe Boero, Gilardo Gilardi, Jacobo Fisher, Abraham Jurafsky, Carlos Guastavino, Everett Helm, Angel Lasala y Alberto Ginastera entre otros. Publicó también algunas obras del brasileño Camargo Guarnieri, las canciones del chileno Jorge Urrutia Blondel y las del boliviano Eduardo Caba.

En 1927, la editorial Ricordi llegó a Brasil, instalándose en la ciudad de São Paulo. En el catálogo brasileño figuraban, ya en 1929, las obras de compositores como Barroso Neto, Agostinho Cantú, Lorenzo Fernandez y Henrique Oswald entre otros. La editorial pasó a llamarse Ricordi Brasileira en 1956 cuando se consolida con uno de los mayores catálogos musicales del país.

Sin embargo, a pesar de que algunas obras fueron publicadas, estas no gozaron de una distribución internacional, en el sentido moderno de la palabra, y además sus tiradas fueron tan pequeñas que tuvieron muy poco impacto social. Muchas de las canciones publicadas en esta época nunca volvieron a ser reeditadas, y quedaron ligadas a contratos editoriales que hasta el día de hoy las vinculan a un número reducido de casas editoras que no están interesadas ni motivadas en su reimpresión por no considerarlo una inversión que pueda generar retorno o ganancia. Este es sin duda uno de los dramas que vive la música clásica latinoamericana compuesta durante el siglo XX.

El género de canción artística latinoamericana experimenta una situación aun más precaria que el resto de la música artística latinoamericana debido a su pequeño formato y a su ambiente de ejecución. Sabemos que la canción artística en general no es un género que convoque a grandes audiencias, incluso cuando nos referimos a las canciones de Schubert, Schumann, Wolf y en general a los compositores de mayor difusión dentro de este género. La situación con las canciones artísticas latinoamericanas es aún mas grave puesto que no existe una base de conocimiento de sus compositores y cómo mencionamos anteriormente, el repertorio no ha sido incluido en los curricula de los cantantes en los conservatorios y universidades.

Al mismo tiempo, una vasta cantidad de obras, -la mayoría de ellas- nunca han sido publicadas y reposan en bibliotecas familiares o en archivos especializados en los distintos países latinoamericanos, en Estados Unidos y en Europa. Diversos factores económicos, políticos y sociales, han aplazado una y otra vez su publicación.

Esta situación de desamparo y desconocimiento generalizado del género, avivó sin duda mi interés, lo cual me llevó a iniciar una pesquisa casi detectivesca, buscando canciones en diferentes países de América Latina. En la búsqueda y catalogación de estas obras, tropecé entonces con el obstáculo de la falta de ediciones y reediciones y con la dificultad de ubicar y contactar a los descendientes de los compositores para acceder a los archivos familiares. Durante los primeros años de mi búsqueda, encontrar una canción era un logro inmenso, cada canción era un tesoro, aunque en muchas oportunidades se trataba de una fotocopia de alguna de las antiguas ediciones.

Pasado un tiempo comencé a hallar obras originales y manuscritos depositados en archivos privados, bibliotecas especializadas y sobre todo obtuve la colaboración de los familiares y herederos de los propios compositores. También inicié el contacto profesional con un buen número de compositores contemporáneos quienes de manera generosa me envían sus obras. Mi colección de canciones fue creciendo hasta alcanzar, en aproximadamente 18 años, la cifra de 2500 canciones.

De manera paradójica, el proceso se invirtió, es decir, la dificultad inicial para encontrar una canción fue reemplazada por la adquisición masiva, algunas veces, de las partituras, debido a que los compositores o sus herederos tomaron conciencia de mi interés por difundir y dar vida a estas obras, mediante la interpretación en conciertos, grabaciones, enseñándolas e interpretándolas junto a mis alumnos y mas tarde publicándolas. El tamaño de la colección me obligó a organizar las canciones por país, autor, compositor y fechas. El número de canciones por si mismo me hizo reflexionar sobre la importancia y magnitud del género. Al evidenciar el tamaño del repertorio y contrastarlo con los pocos estudios que se habían realizado hasta el momento sobre él, la situación de desconocimiento resultaba aun más patética y preocupante.

Por lo que respecta a la musicología, he de indicar que tampoco se ha ocupado suficientemente del tema; solo debemos mencionar la recuperación de las obras de figuras de renombre internacional como Alberto Ginastera, Manuel M. Ponce y Heitor

Villa-Lobos¹, y en fechas más recientes la elaboración de algunas tesis doctorales sobre Carlos Guastavino,² Alberto Nepomuceno³ y Juan Bautista Plaza⁴. Hasta ahora la canción artística ha sido vista dentro del panorama general de la música latinoamericana y apenas se empieza a estudiar como un género único y expresión de sensibilidades profundamente ligadas a la identidad nacional de cada país.

Paralelamente en mi faceta de intérprete de las canciones, surgían otras preocupaciones o preguntas con respecto al género y a su definición. En mi experiencia personal, habiendo sido cantante de música folclórica latinoamericana antes de iniciar mi formación de cantante lírica, observé un fenómeno que muchas veces me confundía: en la medida en que mi colección aumentaba se hizo más difícil la identificación y clasificación de las canciones. Se hizo evidente que la distinción entre música artística y música folclórica, al referirnos a la música de América Latina, no es tan clara como podríamos pensar en un primer acercamiento.

Este inconveniente para situar el género dentro de una categoría bien definida me condujo a investigar sus orígenes, escudriñar en su historia, lo que inevitablemente me llevó a estudiar el nacionalismo musical y cultural en América Latina y plantear una serie de preguntas sobre los procesos de formación de la identidad nacional y cómo estos se reflejan en las canciones.

En la medida en que el trabajo avanzó, mi punto de enfoque fue cambiando y pasé del estudio de las canciones y sus compositores al estudio del contexto social en el que la canción se desarrolló, ampliando el objetivo del trabajo. Al ampliar el punto de enfoque el estudio de la canción se convirtió en una ventana que permitía vislumbrar el tema más amplio del desarrollo y conformación de la identidad nacional de los países latinoamericanos. Sin embargo, la referencia y estudio de los aspectos históricos, sociológicos, políticos y antropológicos que rodearon el nacimiento de este género musical serían sin duda interesantes y útiles pero no suficientes para analizar el hecho

¹ BRANDÃO, Stela M.S.: "The Brazilian art song: A performance guide utilizing selected works by Heitor Villa-Lobos". DMA Dissertation, Columbia University Teachers College, 1999.

² WAGNER, Deborah R.: "Carlos Guastavino: An annotated bibliography of his solo vocal works". DMA Dissertation, University of Arizona, 1997. y Kulp, Jonathan: Carlos Guastavino: A Study of His Songs and Musical Aesthetics. Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin, 2001.

³ HAMMACK Chipe, Laura: "Alberto Beriot Nepomuceno: A performer's guide to selected songs". DMA Dissertation. The Southern Baptist Theological Seminary, 2000.

⁴ LABONVILLE, Marie E.: "Musical Nationalism in Venezuela: The work of Juan Bautista Plaza (1898-1965)", PhD Dissertation, University of California, 1999. - Switzer, Harry M.: "The published art songs of Juan Bautista Plaza". DMA Dissertation, University of Miami, 1985.

musical. Con este acercamiento no podríamos obtener una visión integral de este género ni intentar delimitarlo y definirlo en América Latina.

Para lograr estos objetivos fue importante mi experiencia como intérprete. En mi quehacer musical continuaba encontrando canciones difíciles de "clasificar" y como ejecutante empecé a traspasar las fronteras entre los mundos de lo folclórico y lo artístico. Realicé grabaciones de canciones muy conocidas como folclóricas y las incluí en un CD de canciones artísticas y para mi sorpresa el público las recibió como parte del repertorio de canción "artística".

En este punto se hizo central el tema de la *performance practice*. Estudiando la *performance* y observando los movimientos precedentes, sobre todo en las artes plásticas, fue posible repensar el concepto de canción artística latinoamericana y ampliar sus fronteras, que a mi modo de ver, ahora aparecen rígidas y borrosas. Explorar los aspectos históricos y sociales que rodearon la concreción de la canción resultaba interesante y necesario, pero no suficiente cuando se trata de la música, que solo existe en el momento en el que se ejecuta, solo existe en su *performance*.

Constatar este hecho, me llevó a reflexionar sobre la importancia de la difusión de las obras, es decir, sin difusión, la obra estaría condenada al papel y el momento de la *performance* no llegaría. Una vez ejecutada la obra, su ciclo de vida y su impacto social solo se pueden evaluar en la medida en que se conocen o entienden sus mecanismos de difusión o falta de ella.

En mi experiencia personal he podido formar parte activa de las redes de difusión del género desde mi trabajo como fundadora y directora del Barcelona Festival of Song, un curso de verano para cantantes y ciclo de conciertos dedicado al estudio de la historia y la interpretación del repertorio lírico de América Latina y España. El festival además de ser un espacio de ejecución es un espacio de reflexión académica que ha incorporado las tecnologías de la información con el fin de desarrollar nuevas audiencias y hacer llegar sus contenidos a estudiantes en América Latina. Desde esta posición he adquirido una visión de los obstáculos que aborda el proceso de difusión y de la importancia de la misma para la preservación del repertorio. En su preparación he podido constatar el decisivo rol que las nuevas tecnologías de la información desempeñan en la sociedad contemporánea.

Por todas las razones anteriormente expuestas considero que abordar el género de canción artística exclusivamente desde su historiografía se presenta con un gran número

de limitaciones. Se hizo necesario un estudio integral, es decir desde los tres pilares que la constituyen como hecho social, histórico y musical: su contexto de creación, su *performance practice* y su difusión. Así podría alcanzar un análisis tridimensional, a mi juicio más completo.

Al aproximarme de esta forma al hecho musical considero que estoy reproduciendo el método aprendido en mi carrera de medicina para acercarme a los pacientes. La formación médica que recibí se basó en el método bio-psico-social, es decir, una aproximación integral al paciente y a su entorno. Este tipo de acercamiento es coherente con la visión de la obra de arte como un producto social, es decir, una visión que considera a la obra de arte, incluso a la producida en el mas absoluto aislamiento, como un producto de un conjunto de relaciones sociales, relaciones simbólicas en las que el creador, el ejecutante y todos los agentes que producen significado y visibilizan a la obra son igual de importantes e interdependientes.⁵ Las obras y sus creadores son “artefactos culturales”⁶ en constante construcción y movimiento, en continuo diálogo e intercambio simbólico.

Sin dejar de lado el estudio de las obras musicales, pienso, de acuerdo con Tomlinson, que la observación de los valores y el contexto cultural son más críticos que el estudio mismo de las obras, en nuestro caso las canciones: “Las obras de arte musicales son codificaciones o elementos que reflejan las acciones creativas del ser humano y por ende deben ser analizadas a través del análisis de su contexto cultural.”⁷ Este estudio, por su naturaleza interdisciplinaria, que integra elementos de diversas disciplinas tales como la sociología, antropología, psicoanálisis, estudios post-coloniales, marketing, tecnologías de la información y comunicación, se enmarca dentro de la *musicología crítica* o *nueva musicología*.

Por las razones anteriormente expuestas decidí plantear metódicamente el estudio como un tríptico; es decir, construir el trabajo sobre tres ejes centrales que buscan dar una visión tridimensional del género, que como ya fue apuntado son: la creación, la *performance practice* y la difusión. Cada uno de estos ejes gira en torno a un concepto o conceptos que nos permiten desarrollarlos y adquirir al final una visión de conjunto del género de canción artística y su desarrollo en América Latina desde finales del siglo

⁵ TANNER, Jeremy (Ed). *The Sociology of Art. A Reader*. Routledge. London, 2004. p.71.

⁶ GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, Inc. Publishers, New York, 1973.

⁷ TOMLINSON, Gary. “The web of culture. A Context for Musicology” en *19th Century Music* VII/3 University of California, Abril, 1984. p. 351.

XIX (1880) hasta nuestros días. Estos tres ejes los he titulado: “Identidad nacional”, “*Performance practice*” y “Los mundos del arte”.

Ante la dificultad de llevar a cabo un estudio pormenorizado de todos y cada uno de los compositores que han cultivado el género en la totalidad de las repúblicas latinoamericanas he optado por presentar un visión general, a la manera de un *collage* que permita distinguir diferentes momentos, lugares y épocas con el fin de “armar”, si se pudiera decir de esta forma, una visión de conjunto de la canción latinoamericana. De este modo se presentan situaciones, imágenes, sonidos, historias que se entrecruzan, se superponen y al final forman un todo, un poco a la manera rizomática en la que se ha construido el mundo latinoamericano. Es decir, su historia no ha sido lineal y se ha caracterizado por la disrupción, discontinuidad, variabilidad, la superposición de discursos, de imágenes y de sonidos. Su historia es una historia palinséstica que a modo de un collage construye una nueva realidad que está en constante movimiento y revisión. El fin último de este trabajo es reproducir la sensación y la realidad de múltiples capas, múltiples discursos, múltiples sonidos que se superponen y que al final constituyen un todo.

Durante todo el trabajo se presentan diversos compositores y obras representativos de momentos importantes de transición o transformación. Las obras, es decir, las canciones y su análisis fueron entonces esenciales en el desarrollo de la investigación. También fue fundamental la interpretación de las mismas, pues al interpretarlas me acerqué a ellas desde un punto de vista menos intelectual y más orgánico, sensual y corpóreo. Incorporé en mi experiencia vital y emocional las canciones, sus textos, melodías y ritmos, así como una buena cantidad de elementos que no estaban escritos en la partitura y que sólo logran salir a la luz a través del hecho interpretativo.

Mi acercamiento al género de canción artística latinoamericana parte desde el estudio de su contexto, teniendo como objetivo el entendimiento del significado de las obras y de su valor simbólico con miras a construir una red de significado rica y completa al tiempo que reconozco mi imposibilidad para capturar el hecho histórico en su totalidad.⁸

Sin duda, el tema de la canción artística es apasionante e importante debido a sus características únicas en el desarrollo de la estética nacionalista y a su contribución en la formación de una identidad nacional, pero es importante también por su belleza, por su

⁸ IBID p.355.

riqueza musical, por las posibilidades de expresión que ofrece, por la diversidad de emociones y realidades que se plasman en cada obra. Por estas razones me sentí impulsada a llevar a cabo este trabajo de investigación con la finalidad de abrir una puerta al conocimiento de un género, la canción artística latinoamericana, que hasta ahora es casi desconocido por músicos, musicólogos y público en general.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como señalé anteriormente, la canción artística latinoamericana es un género que ha sido poco estudiado de forma monográfica y se ha incluido en el contexto general de la música, no siendo analizada como una expresión única de las diferentes regiones y países en donde se ha desarrollado. Me interesa entonces visibilizar los recursos disponibles que hacen referencia específicamente a este tema.

La investigación comenzó con la búsqueda y análisis crítico de aquellos textos que abordan el objeto de estudio de esta tesis doctoral: la canción artística latinoamericana. Consulté libros, artículos, grabaciones, videos y muchas tesis doctorales especialmente las escritas en universidades de Estados Unidos.

El trabajo y su enfoque fueron cambiando y ampliándose en la medida en que conocía mas y mejor las fuentes bibliográficas. Finalmente las fuentes utilizadas son un reflejo de la naturaleza interdisciplinaria del trabajo que integra elementos de disciplinas tales como la música, la musicología, la historia, la sociología, la antropología, los estudios post-coloniales, el psicoanálisis, las ciencias de la comunicación, las artes plásticas, tecnología de la información y los *performance studies*.

Inicialmente presento la información sobre los textos que sirvieron como marco conceptual del trabajo. A continuación y teniendo en cuenta que el eje central de este estudio es la canción artística latinoamericana presento el estado de cuestión relacionado con este genero. Siendo coherente con la estructura del trabajo continuo con el estado de la cuestión de cada una de las secciones del trabajo.

Desde el punto de vista filosófico el trabajo parte de las premisas de Clifford Geertz⁹ (1973), Gerard Béhague^{10, 11} (1994, 2005, 2006) y Gary Tomlinson¹² (1984), es decir, se aproxima al estudio del hecho musical a partir del estudio de su contexto al considerar a las obras y a sus creadores “artefactos culturales”.

Fuente indispensable para todo aquel que quiera estudiar la música artística de América Latina es el trabajo de Gerard Béhague *Music in Latin America: An Introduction*, el cual, a pesar de haber sido publicado en 1979 continúa siendo una obra

⁹ GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, Inc. Publishers, New York, 1973.

¹⁰ BÉHAGUE, Gerard. *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul* (ILAS Special Publication), University of Texas Press, November 1, 1994.

¹¹ BÉHAGUE, Gerard. “La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña” en *Latin American Music Review* - Volume 27, Number 1, Spring/Summer 2006, pp. 38-46.

¹² TOMLINSON, Gary. “The web of culture. A Context for Musicology” en *19th Century Music* VII/3 University of California, April 1984.

de referencia en su campo.¹³ Este libro, cuya finalidad es proporcionar una visión general del desarrollo de la música artística en América Latina, es una valiosa herramienta para los interesados en el repertorio de canción artística pues en numerosas ocasiones el autor utilizó como ejemplos obras pertenecientes al repertorio vocal para ilustrar tendencias, estilos y ritmos, entre otros aspectos vinculados a la historia y al lenguaje de la música.

El libro *The Art Song* (1953)¹⁴ escrito por James Husst Hall es una fuente valiosa en cuanto describe el género de canción artística, centrándose en la canción italiana, alemana, francesa, rusa y estadounidense. Aunque no aborda el género en Latinoamérica, cuando se refiere a la canción estadounidense describe una situación muy similar a la ocurrida en América Latina, situación interesante de coincidencia ya que muestra como los compositores estadounidenses siguieron los modelos europeos de composición de la misma manera que los compositores latinoamericanos, evidenciando cómo la lucha por desarrollar un lenguaje propio y único ha sido una constante en la música artística de las Américas.

Sin duda el libro de Vasco Mariz, *A canção brasileira* (1959), aportó una base para la investigación de la canción artística de Brasil. Aunque carece de profundidad, da al lector una visión general del género, obras y compositores.¹⁵ Este libro explora los diferentes tipos de canción, desde la canción popular hasta lo que Mariz llama la canción erudita, la cual nosotros denominamos canción artística. En el capítulo dedicado a la canción artística el autor se limita a mencionar a los compositores mas reconocidos y a comentar algunas de sus obras. Esta fuente brinda valiosa información sobre repertorio y compositores brasileiros pero no contextualiza el género ni aporta análisis musicológico del mismo.

Un estudio más reciente, sobre la obra vocal del compositor brasileiro Alberto Nepomuceno es la tesis doctoral de la cantante Laura Hammack titulada: "*Alberto Beriot Nepomuceno: A performers guide to selected songs*"¹⁶ (2000). Como lo refleja el título, se centra en brindar guías interpretativas y estilísticas para los cantantes. No existe ninguna contextualización ni análisis histórico de las canciones o del género.

¹³ BÉHAGUE, Gerard: *Music in Latin America: An introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1979

¹⁴ HALL, James H. *The Art Song*. Norman Oklahoma. University of Oklahoma Press, 1953.

¹⁵ MARIZ, Vasco: *A canção brasileira: Erudita, folclórica e popular*. Rio de Janeiro. Ministerio da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1959.

¹⁶ HAMMACK CHIPE, Laura: "*Alberto Beriot Nepomuceno: A performers guide to selected songs*". DMA Dissertation. The Southern Baptist Theological Seminary, 2000.

Utilicé también la tesis doctoral escrita por Stela Brandão titulada “*The Brazilian art song: A performance guide utilizing selected works by Heitor Villa-Lobos*” (1999).¹⁷ El objetivo de este trabajo es el de proporcionar herramientas a los cantantes para la correcta interpretación del repertorio de canción artística brasilera, dirigido sobre todo a los cantantes cuya lengua materna no es el portugués. De nuevo es un trabajo hecho por una cantante, centrado en aspectos prácticos de interpretación y no profundiza en los aspectos histórico-musicológicos que nos interesa descubrir.

Existen estudios sobre la canción artística como la tesis doctoral (1985) “*The Published art songs of Juan Bautista Plaza*”¹⁸, que se centra en la figura del compositor venezolano y en sus quince canciones publicadas por Associated Music Publishers, Inc., en Nueva York en el año 1942. Las canciones son analizadas desde el punto de vista melódico, rítmico y armónico y se hacen comentarios sobre la interpretación de las mismas, tesitura y dificultades de interpretación. Aunque el autor dedica un capítulo a la biografía de Plaza, no se encuentra aquí ninguna contextualización de las obras ni del compositor, ni se estudia el significado de estas composiciones dentro del movimiento del nacionalismo musical latinoamericano. Este trabajo está enfocado en aspectos interpretativos, lo cual es de esperar en una tesis orientada a la obtención de un doctorado en artes musicales (DMA) de un intérprete.

También sobre Juan Bautista Plaza encontramos el trabajo titulado “*Musical Nationalism in Venezuela: The work of Juan Bautista Plaza (1898--1965)*”¹⁹ tesis doctoral de la musicóloga Marie Elizabeth Labonville (1999). Este trabajo valora como el nacionalismo musical se reflejó en la obra de Plaza. Labonville se centra en la figura de Plaza para a través de ella analizar el panorama musical venezolano durante el periodo del nacionalismo musical. Plaza sirve entonces como modelo para observar la influencia que músicos de formación clásica y entrenamiento en Europa, tuvieron al regresar a sus países de origen. La figura de Plaza, aunque única, sirve para entender cómo nació y se desarrolló el nacionalismo musical en América Latina. La lectura de esta tesis nos acerca a la figura del compositor y a la historia del nacionalismo musical en Venezuela pero no se aborda específicamente la canción artística. Sólo dedica un

¹⁷ BRANDÃO, Stela M.S.: “*The Brazilian art song: A performance guide utilizing selected works by Heitor Villa-Lobos*”. DMA Dissertation, Columbia University Teachers College, 1999.

¹⁸SWITZER, Harry M.: “*The published art songs of Juan Bautista Plaza*”. DMA Dissertation, University of Miami, 1985.

¹⁹ LABONVILLE, Marie E.: “*Musical Nationalism in Venezuela: The work of Juan Bautista Plaza (1898-1965)*”, PhD Dissertation, University of California, 1999.

apartado importante al estudio de las *Siete canciones venezolanas*, obra fundamental en la producción de Plaza y en el desarrollo de la canción.

La tesis doctoral de Deborah Wagner (1997) titulada: *Carlos Guastavino: "An annotated bibliography of his solo vocal works"*²⁰ es otro ejemplo de una tesis escrita por una intérprete con fines puramente prácticos y ningún esfuerzo por comprender el contexto de la obra musical. "*Carlos Guastavino: A Study of his Songs and Musical Aesthetics*"²¹, tesis de Jonathan Kulp (2001), presenta un panorama mucho mas completo, pues analiza la obra del compositor dentro de su contexto histórico y musical. Define periodos compositivos y dilucida las influencias del compositor y su inserción dentro del movimiento del nacionalismo musical. También estudia la recepción del público de la obra de Guastavino y su aceptación en el panorama internacional actual, proporcionando una visión mucho más completa del compositor y su obra.

Del mismo autor es el artículo titulado: "*Carlos Guastavino: The intersection of música culta and música popular in Argentine song*" (2003), en el cual analiza la obra vocal del compositor en sus diferentes periodos compositivos. Esta fuente enmarca la obra vocal de Guastavino dentro del contexto cultural y musical argentino y analiza un grupo de canciones en particular para demostrar la influencia de la música y los textos de origen folclórico en sus canciones.²²

El ensayo de Bernardo Illari²³ sobre las canciones de Juan Pedro Esnaola (2005), titulado "*Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola*", brinda una visión socio-histórica-musical de la obra de Esnaola, posicionándole como uno de los músicos nacionalistas que contribuyeron a la construcción de la idea de nación en Argentina.

Sobre la canción chilena encontramos los artículos publicados en la *Revista Musical Chilena* sobre la obra vocal de Alfonso Letelier²⁴ (1969) y la obra de Alfonso Leng²⁵

²⁰ WAGNER, Deborah R.: "Carlos Guastavino: An annotated bibliography of his solo vocal works". DMA Dissertation, University of Arizona, 1997.

²¹ KULP, Jonathan Lance: "Carlos Guastavino: A study of his songs and musical aesthetics" Ph.D., The University of Texas at Austin, 2001, 285 pages; AAT 3023555.

²² KULP, Jonathan. "Carlos Guastavino: The Intersection of música culta and música popular in Argentine song". *Latin American Music Review*, Vol.24, Number 1, Spring/Summer University of Texas Press, 2003 pp.42-61.

²³ ILLARI, Bernardo. "Ética, estética y nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola". *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Volumen 10. ICCMU, Madrid, 2005.

²⁴ CLARO, Samuel. "La música vocal de Alfonso Letelier". *Revista Musical Chilena*, N.106, Santiago de Chile, enero-marzo, 1969, pp.47-63.

²⁵ ORREGO SALAS, Juan. "Los lieder" de Alfonso Leng". *Revista Musical Chilena*, N. 54, Santiago de Chile, agosto-septiembre de 1957, pp 59-64.

(1957), de Samuel Claro y Juan Orrego-Salas, respectivamente. Ambos ofrecen al lector una visión general de la obra de estos dos compositores chilenos, analizan su vinculación con la poesía y la importancia de las composiciones vocales dentro de la obra total.

Fuentes accesorias que aportan información muy general sobre el tema son los libros *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*²⁶ de Vicente Mendoza (1982) que hace un recuento de los diversos tipos de canción del país y es sobre todo un inventario de recursos y estilos.

El libro *A Guide to the Latin-American Art Song Repertoire* (2010), editado por Maya Hoover²⁷, recoge un listado de recursos y su objetivo es el de inventariar el repertorio por países. Su finalidad es meramente práctica y está destinado a los cantantes, para que estos conozcan cuál es el repertorio existente en cada país. Aunque incompleta, es una herramienta para los intérpretes que quieran iniciarse en el repertorio, pero de ninguna manera brinda elementos para el análisis musicológico del género o de su contexto. El libro, publicado por Indiana University Press contiene una catalogación de canciones artísticas provenientes de veintidós países latinoamericanos, en la cual se ponen a disposición del cantante o profesor de canto datos como la tesitura, los nombres de compositor y poeta, la editorial, el lugar donde se puede encontrar la partitura y en algunos casos, el nivel de dificultad de las piezas.

Tras la lectura y análisis de estos y otros textos es posible afirmar que la mayor parte de ellos son estudios parciales e inconexos que carecen de una visión interdisciplinaria y de conjunto. Este hecho es comprensible por la amplitud del tema de estudio que conlleva a un gran número de compositores, obras y diversidad de contextos nacionales y regionales.

Propongo por lo tanto una aproximación interdisciplinar que se aproxime el tema desde distintas ópticas, razón por la cual no he partido de un marco teórico previamente establecido, sino por el contrario el marco teórico se ha ido construyendo tras la revisión de numerosas fuentes que van mas allá de las dedicadas a la canción artística latinoamericana como hecho particular.

²⁶ MENDOZA, Vicente. T. *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*. México, Fondo de Cultura Económica., 1982.

²⁷ HOWARD MAYER BROWN, art. Performance Practice, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, London 1980, p.370. Indiana University Press. 2010.

Cabe reiterar la variedad de las disciplinas académicas integradas en este trabajo: musicología, sociología, historia, psicoanálisis, estudios de la comunicación, marketing, ejecución, tecnologías de la información, filosofía, artes plásticas y por supuesto música.

Este planteamiento interdisciplinar ha permitido cumplir el propósito de abordar la historia de la canción artística latinoamericana desde una perspectiva amplia, con raíces en el pasado pero asentada en el presente y con miras al futuro, dejando los cimientos de una materia que carecía de estudios interdisciplinarios previos, con ánimo de facilitar futuras investigaciones en las diferentes áreas abordadas. Sin embargo, reitero el concepto expresado al iniciar este trabajo: esta investigación pretende aportar una mirada de conjunto y panorámica del contexto que ha dado origen al género de canción artística latinoamericana y de los agentes productores de significado del mismo.

Procederé a enumerar las fuentes bibliográficas más relevantes de cada sección que permitieron la construcción del presente estudio.

Bibliografía Sección I: Identidad Nacional

La sección dedicada a la identidad nacional se inicia con el capítulo *La creación: los sonidos de las naciones imaginadas*. Busca explorar los orígenes del género de canción artística y su relación con el desarrollo de la identidad nacional en los países latinoamericanos, teniendo como ejes los conceptos de nacionalismo e identidad. Para estudiar el nacionalismo revisité los conceptos de modernidad, postmodernidad y alta modernidad apoyándome en los trabajos previos de Tomás Ibáñez²⁸ (2000) y Anthony Giddens^{29,30} (1995, 1999). Para el estudio del nacionalismo musical tuve en cuenta esencialmente los trabajos de Gerard Béhague^{31,32} (1971, 2001) y Carl Dahlhaus³³ (1997). Las reflexiones que en múltiples artículos y libros aporta Béhague constituyeron uno de los principales puntos de partida de la investigación.

Teniendo en cuenta que el problema de la identidad cultural constituye un eje clave de la reflexión latinoamericana en torno a su propio ser, explorar el tema de la identidad

²⁸ IBÁÑEZ, Tomás. *Municiones para disidentes*. Realidad-Verdad-Política. Barcelona, Editorial Gedisa, 2000

²⁹ GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Polity Press, London, 1995.

³⁰ GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. Polity Press, London, 1999.

³¹ BÉHAGUE, Gerard. *The beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Information Coordinators, Inc. Detroit, 1971 p.9.

³² BÉHAGUE, Gerard. "Musical Nationalism in Mexico, Brazil and Argentina: Comparative Case Studies". Artículo inédito de la Conferencia presentada en Viena, abril 2001.

³³ DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa, 1997.

es un paso necesario para estudiar el tema del nacionalismo. Observar los conceptos de identidad, identidad colectiva e identidad múltiple fue esencial para entender los procesos de conformación de la identidad nacional latinoamericana.

En este tema los trabajos de Hassan Rachik³⁴ sobre identidad dura e identidad blanda, los de Yuri Guirinn³⁵ (2011) en torno a la identidad cultural de América Latina, y los de Parta Chatterjee³⁶ (1986), Jesús Martín Barbero³⁷ (1987), John Baily³⁸ (1994), Carlos Fuentes³⁹ (1999), Néstor García Canclini⁴⁰ (1989), John Lynch⁴¹ (2001) y Nicola Miller⁴² (2006) aportaron importantes reflexiones a mi discurso.

El subcapítulo titulado *Nacionalismo musical en América Latina 1810-1880*, dedicado al periodo en el que se produjeron las independencias nacionales de la mayoría de los países latinoamericanos, presenta el panorama político y social que nutrió la creación del repertorio vocal y de los himnos nacionales. Apoyada en Gerard Béhague⁴³ (1971), Luís Cardoza y Aragón⁴⁴ (1976), García Canclini⁴⁵ (1989), Ricardo Miranda⁴⁶ (1999) y Thomas Turino⁴⁷ (2003), utilicé canciones para ilustrar cómo la identidad inicial se fue construyendo a partir de los modelos europeos, especialmente francés e italiano. Se evidencia la enorme influencia de la ópera italiana que se dejó sentir en todo el continente americano.

³⁴ RACHIK, Hassan. "Identidad dura e identidad blanda". *Revista CIDOB d'afers internacionals*, N. 73-74, 2006 pp. 9-20.

³⁵ GUIRIN Yuri. "En torno a la identidad cultural de América Latina". [Online]: <<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/guirin.pdf>> Consultado 5 junio, 2011.

³⁶ CHATTERJEE, Parta. *Nationalist thought and the Colonial World: A derivative Discourse*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

³⁷ MARTÍN BARBERO, Jesús: *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1987.

³⁸ BAILY, J. *Music and the Afghan National Identity*. En M. Sockes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford. Berg, 1994.

³⁹ FUENTES, Carlos. *The Buried Mirror: Reflections on Spain and the New World*. Mariner Books Edition, 1999.

⁴⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989. p.197.

⁴¹ LYNCH, John. *Latin America between Colony and Nation: Selected Essays*. New York; Palgrave. 2001

⁴² MILLER, Nicola. "The historiography of nationalism and national identity in Latin America. *Nations and Nationalism* 12, 2006, 201-221. r ASEN 2006.

⁴³ BÉHAGUE, Gerard. *The beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Information Coordinators, Inc. Detroit, 1971.

⁴⁴ CARDOZA Y ARAGÓN, Luís. *Guatemala: las líneas de su mano*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

⁴⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989. pp.197.

⁴⁶ MIRANDA, Ricardo: "Un siglo de ópera en México". en *La ópera en España e Iberoamérica*. Vol II. Casares Rodicio, Emilio y Torrente, Álvaro. Editores, ICCMU, Madrid, 1999, p. 161.

⁴⁷ TURINO, Thomas. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations" *Latin American Music Review*. Vol. 24 N.2, Fall/Winter 2003. University of Texas Press.

En el subcapítulo *Se inicia la construcción del sonido nacional (1880-1920)*, se ponen de manifiesto las conexiones entre los procesos políticos y sociales y los procesos de creación musical, hecho evidente en el género de canción. Los escritos de Mario de Andrade⁴⁸ (1964) son de los primeros en señalar de manera abierta estas conexiones y por lo tanto constituyen un punto de partida ineludible en esta área, que se complementan con trabajos mas recientes como los de Vasco Mariz⁴⁹ (1980), Ulf Hannerz⁵⁰ (1991), Guillermo Scarabino⁵¹ (1999), José Peñín⁵² (1999) y Peter Wade⁵³ (2000) y más recientemente con los de Carolina Santamaría⁵⁴ (2006). De suma importancia fue el análisis de partituras y compositores.

El estudio de la construcción del sonido nacional, da la oportunidad de explorar lo que pasaba simultáneamente en varios países latinoamericanos lo que se refleja en las obras de Gerard Béhague⁵⁵ (1979), María Eugenia Soux⁵⁶ (1992), y Ricardo Miranda (1999).

Al analizar la relación entre música y palabra, ineludible en el género de canción y observar la sincronía entre la literatura y las artes en general en la búsqueda de una identidad nacional fueron útiles, entre otros, los artículos de Jorge Urrutia Blondel⁵⁷ (1957), Samuel Claro⁵⁸ (1969) y Rodrigo Torres Alvarado⁵⁹ (1989), publicados en la

⁴⁸ ANDRADE, Mario. *Modinhas imperiais*. São Paulo, 1964.

⁴⁹ MARIZ, Vasco: *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular* (cuarta edición). Rio de Janeiro, Editora Cátedra, 1980.

⁵⁰ HANNERZ, Ulf. "Scenarios for peripheral cultures" Anthony D. King ed. *Culture, Globalization and the World-System*. Binghamton, NY: State University of New York at Binghamton, 1991. p. 270.

⁵¹ SCARABINO, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 1999.

⁵² PEÑÍN, José. *Nacionalismo musical en Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo. Editorial Texto CA, 1999.

⁵³ WADE, Peter. *Music, Race, and Nation. Música tropical in Colombia*. Chicago, University of Chicago Press, 2000.

⁵⁴ SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. "El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos". Artículo no publicado. 2006.

⁵⁵ Béhague, Gerard: *Music in Latin America: An introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1979.

⁵⁶ SOUX, María Eugenia. "La música en la ciudad de La Paz: 1845-1885". Tesis de pregrado. Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia, 1992.

⁵⁷ URRUTIA BLONDEL, Jorge. "Gabriela Mistral y los músicos chilenos". *Revista Musical Chilena*, año XI, N.52, Santiago de Chile, abril-mayo 1957, pp.22-25

⁵⁸ CLARO, Samuel. "La música vocal de Alfonso Letelier". *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, N. 106, enero-marzo 1969, pp.47-63.

⁵⁹ TORRES ALVARADO, Rodrigo: "Gabriela Mistral y la creación musical de Chile". *Revista Musical Chilena*, año XLIII, N.171, Santiago de Chile., enero-junio 1989, pp.42-65.

Revista Musical Chilena al igual que los escritos de Hamlet Lima Quintana⁶⁰ (1994) y de Ketty Wong⁶¹ (2006). Gradualmente observamos como los elementos culturales de los grupos inicialmente marginados, van cobrando protagonismo y se integran dentro del discurso de lo “nacional”. Se observan síntomas que indican que en las artes se inicia un proceso de inclusión y democratización.

Para esta sección se eligieron compositores y obras de Argentina, Brasil, Cuba, Perú y Venezuela por la importancia y transcendencia de los catálogos en estas regiones. Para Argentina fueron puntos de partida las obras de Isabel Aretz⁶² (1965), Ercilia Moreno Cha⁶³ (1988). Héctor Rubio⁶⁴ (1995), Deborah Schawartz-Kates⁶⁵ (1997), Omar Corrado⁶⁶ (1997), Andrea Arese-Elías⁶⁷ (1998) y Allison Weiss⁶⁸ (2009) y En tanto, para el capítulo dedicado a la canción artística brasilera las fuentes centrales fueron Mario de Andrade^{69,70,71} (1930, 1964, 1991) y Gerard Béhague.^{72,73,74} (1971, 1976, 1979) seguidos por los trabajos de Julia De Brito Mendes⁷⁵ (1911), Darius Milhaud⁷⁶, (1920), Vasco Mariz⁷⁷ (1980), Lea Freitag⁷⁸ (1985), Sergio Alvim Correa⁷⁹

⁶⁰ LIMA QUINTANA, Hamlet. *Los referentes (una historia de amistad)*, Buenos Aires. Torres Agüero, 1994. p 31.

⁶¹ WONG, Ketty. "La “nacionalización y “rocolización” del pasillo ecuatoriano”. En <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/debate/paginas/debate1329.htm>. 23 de Agosto de 2006.

⁶² ARETZ, Isabel: *El folclore musical argentino*, 2nd ed.. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1965.

⁶³ MORENO CHÁ, Ercilia. “Alternativas del proceso de cambio de un repertorio tradicional argentino” *Latin American Music Review* 8 (1), 1988. pp104-106.

⁶⁴ RUBIO, Hector: "A 100 años del nacimiento de Juan José Castro: Un músico ajeno a las vanguardias", *La voz del interior* (Córdoba), 20 de julio de 1995. sec.E.

⁶⁵ SCHWARTSZ-KATES, Deborah: “The Gauchesco tradition as a source of National Identity in Argentine Art Music (ca.1890-1955)”. Ph D Dissertation, University of Texas at Austin, 1997. p. 230.

⁶⁶ CORRADO, Omar. "Luis Gianneo-Juan Carlos Paz: encuentros y bifurcaciones en la música argentina del siglo XX", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol.4, Fundación Autor, Madrid, 1997.

⁶⁷ ARESE-ELÍAS, Andrea: "The piano music of Juan José Castro". DMA Dissertation. University of Cincinnati, 1998.

⁶⁸ WEISS, Allison: "A Guide to The Songs of Carlos López Buchardo (1881-1948) Argentina”. Thesis Master of Arts. University of Portland. 2009.

⁶⁹ ANDRADE, Mario de: *Aspector da música brasileira*. 3rd ed. Belo Horizonte y Rio: Villa Rica, 1991

⁷⁰ ANDRADE, Mario de. Exposição de motivos. In: *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1964 717-8.

⁷¹ ANDRADE, Mario. *Modinhas Imperiais. Obras Completas* 19. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. Facsimile da edicao de 1930.

⁷² BÉHAGUE, Gerard. "Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, Circa 1870-1920". PhD Dissertation, Tulane University, 1966.

⁷³ BÉHAGUE, Gerard: “The beginnings of musical nationalism in Brazil”. *Detroit Monographs in Musicology*, no.1, Information coordinators, Inc., Detroit, 1971.

⁷⁴ BÉHAGUE, Gerard: *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1979.

⁷⁵ DE BRITO MENDES, Julia (Editora): *Canções Populares do Brasil*. J. Ribeiro Dos Santos, Rio de Janeiro, 1911.

⁷⁶ MILHAUD, Darius. "Brésil". *La Revue Musicale*, 1920 pp.60-61.

⁷⁷ MARIZ, Vasco: *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular* (cuarta edición). Rio de Janeiro, Editora Cátedra, 1980.

(1985), Manuel Veiga⁸⁰ (1998), Flavio Silva⁸¹ (1999), Laura Hammack⁸² (2000), Alexandre Saggin Dossin⁸³ (2001), María Alice Volpe⁸⁴ (2001), María Elisa Pereira⁸⁵ (2002), Sarah Malia Hamilton⁸⁶ (2003), José Dos Santos⁸⁷ (2006), y Marion Verhaalen⁸⁸.

Estas fuentes aportaron información sobre la situación política y social del Brasil, sobre el desarrollo de la identidad cultural y la poesía en la época estudiada al mismo tiempo que daban información sobre algunos de los compositores relevantes en el periodo comprendido entre 1910 y 1930. Una vez mas, las obras por si mismas proporcionaron valiosa información para el análisis de la utilización de elementos rítmicos y melódicos y de las tendencias musicales. Los textos poéticos de las canciones también fueron importantes para comprender la situación política y los valores que se querían resaltar y rescatar. Se puso de manifiesto el trasfondo político de las corrientes estéticas.

Para el desarrollo del subcapítulo dedicado a Cuba y al movimiento afrocubanita fueron de ayuda los trabajos de Guerra y Sánchez⁸⁹ (1940) sobre la historia de Cuba, la información recopilada en el *Diccionario de música española e hispanoamericana*⁹⁰ (1999) sobre el Grupo minorista, los artículos de Alejo Carpentier publicados en diversos periódicos latinoamericanos y compilados en la colección titulada *Ese músico*

⁷⁸ FREITAG, Léa. "A dinâmica social da modinha e do lundú". *Momento de música brasileira*. São Paulo: Livraria Nobel, 1985. Pg. 73-77.

⁷⁹ CORREA, Sergio Alvim: *Alberto Nepomuceno*: Catálogo general. FUNARTE, Instituto Nacional de Música. Brazil, 1985.

⁸⁰ VEIGA, Manuel. "Escudo da modinha brasileira". *Latin American Music Review*. Spring-Summer 1998. pp. 46-47.

⁸¹ FLAVIO, Silva: "Camargo Guarnieri e mario de Andrade" *Latin American Music Review* 20/2, 1999. p. 186.

⁸² HAMMACK CHIPE, Laura: "Alberto Beriot Nepomuceno: A performers guide to selected songs". DMA Dissertation. The Southern Baptist Theological Seminary, 2000.

⁸³ DOSSIN, Alexandre Saggin. "Edino Krieger's Solo Piano Works from the 1950s: a Dialectical Synthesis in Brazilian Musical Modernism". DMA Dissertation. University of Texas at Austin. 2001. UMI: 3023548.

⁸⁴ VOLPE, Maria Alice. "Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s". PhD Dissertation. University of Texas at Austin, 2001.

⁸⁵ PEREIRA, María Elisa. Mario de Andrade e o dono da voz". *Per Musi*. Belo Horizonte. v 5/6, 2002.

⁸⁶ HAMILTON, Sarah Malia. "Uma canção interessada - M. Camargo Guarnieri, Mario de Andrade and the politics of musical modernism in Brazil, 1900-1950". PhD Dissertation. University of Kansas, 2003. UMI 3103383.

⁸⁷ DOS SANTOS, José Vianey. Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri". *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, pp.72-84

⁸⁸ VERHAALLEN, Marion. Camargo Guarnieri - Expressões de uma vida. pp. 243-77

⁸⁹ GUERRA Y SÁNCHEZ, R.: *Historia elemental de Cuba*, Edición Cultural S.A., La Habana, Cuba, 1940

⁹⁰ CASARES RODICIO, E. (dir): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol 5, Madrid, ICCMU, 1999, pp 431-436

que llevo dentro⁹¹ (1986), la lectura de la poesía de José Martí, Nicolás Guillén y el libro Cintio Vitier titulados *Lo cubano en la poesía*⁹² (1970); por supuesto las canciones de Amadeo Roldán y de Alejandro García Caturla fueron más elocuentes que muchos artículos juntos. También pude acceder a los escritos de Matías Barchino y María Rubio Martín⁹³ (2004) sobre Nicolás Guillén, a la tesis doctoral de José Lezcano (2001) sobre las obras vocales de Caturla y Roldán⁹⁴ y a las recientes publicaciones de Robin Moore^{95,96} (1997, 2006).

El apartado dedicado a la canción peruana tomo como puntos de partida la tesis doctoral de Fernando Emilio Ríos (2005)⁹⁷ en la que explora el nacionalismo boliviano y sus repercusiones en los países vecinos. Los testimonios del compositor peruano Edgar Valcárcel (1937-2010) y la comunicación que presentó en el segundo encuentro *Songs Across the Americas* en el 2003 fueron de una importancia inestimable en lo referente a la canción peruana y al nacionalismo indigenista, aspectos que no han sido tratados en ninguna otra fuente recientemente. A través de él obtuve las canciones de su tío, el compositor Theodoro Valcárcel (1898-1942). Imprescindible fue el trabajo de Hans Buechler sobre la cultura aymara (1980)⁹⁸ que como se conoce es un componente etnolingüístico muy importante en la zona.

La trascendencia del Movimiento Renovación de Venezuela y su repercusión en las artes y en la formación de la identidad nacional se exponen en la obra de Pedro Rafael Aponte (2008) uno de los trabajos mas completos y recientes que presenta un estudio interdisciplinario en el que se ponen en evidencia las interconexiones entre música y

⁹¹ CARPENTIER, Alejo. *Obras Completas XI. Ese músico que llevo dentro*. Editorial siglo XXI. México 1986.

⁹² VITIER, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Instituto del Libro, col. Letras Cubanas, 1970, 2ed. p. 420.

⁹³ BARCHINO PÉREZ, Matías y Rubio Martín, María, Coordinadores: *Nicolás Guillén, hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004. p.56.

⁹⁴ LEZCANO, José. "Afro-cuban rhythmic and metric elements in the published choral and solo vocal Works of Alejandro Garcia Caturla and Amadeo Roldan". PhD Dissertation. The Florida State University, 1991.

⁹⁵ MOORE, Robin. *Music & Revolution: Cultural change in socialist Cuba*. University of California Press, 2006.

⁹⁶ MOORE, Robin. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press. 1997.

⁹⁷ RÍOS, Fernando Emilio. "Music in Urban La Paz, Bolivian nationalism, and the early history of Cosmopolitan andean music : 1936-1970". PhD Dissertation. University of Illinois, 2005. UMI Number: 3202162 p. 71.

⁹⁸ BUECHLER, Hans C. *The Masked Medya: Aymara Fiestas and Social Interaction in the Bolivian Highlands*. The Hague, Paris, New York. Mouton Publishers, 1980.

sociedad. Los escritos de José Peñín^{99,100} (1987, 1999) y Luís Felipe Ramón y Rivera¹⁰¹ (1988) siguen presupuestos metódicos de carácter positivista agrupando cronologías y datos. Se suman a estos conocimientos sobre la canción y la música venezolana los citados trabajos de Harry Switzer¹⁰² (1985) y de María Isabel Labonville¹⁰³ sobre Juan Bautista Plaza (1999).

Para construir el aparato teórico del transnacionalismo musical fueron de utilidad los trabajos de Luís Cardoza y Aragón¹⁰⁴ (2002), Anthony Guiddens¹⁰⁵ (1999), Steven Vervotec¹⁰⁶ (2001), Néstor García Canclini¹⁰⁷ (2002) y Deniz Tukay¹⁰⁸ (2009), todos ellos de reciente publicación. La limitación de las fuentes en este tema me llevó a realizar una encuesta a un grupo de catorce compositores latinoamericanos contemporáneos¹⁰⁹.

La contribución de este grupo de compositores fue invaluable pues sus opiniones sobre los procesos de composición y su relación con el quehacer compositivo y con lo nacional aportaron herramientas conceptuales que de ninguna otra manera hubiera podido adquirir. Destaco que el objetivo general de esta encuesta fue dilucidar la relación de los creadores con lo nacional, su posición frente a la composición y su relación con las audiencias y las nuevas tecnologías.

Estos compositores fueron Gilberto Méndez (1922) y Marlos Nobre (1939) de Brasil, Boris Alvarado (1962) de Chile, Manuel de Elías (1939), Max Lifchitz (1948) y Francisco Javier González (1978), de México, Adina Izarra (1959), Alejandro Rodríguez (1952) y Luís Pérez Valero (1980), de Venezuela, Carlos Vázquez (1952) de Puerto Rico, Juan María Solare (1966) de Argentina, Pedro Sarmiento (1961), Juan

⁹⁹ PEÑÍN, José, “Régulo Rico, maestro de Sojo,” *Revista Musical de Venezuela* 22 (1987): 35-73.

¹⁰⁰ PEÑÍN, José. *Nacionalismo musical en Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo. Editorial Texto CA, 1999, p.57.

¹⁰¹ RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe 50 años de música en Caracas: 1930-1980 (Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, 1988, pp. 79-109.

¹⁰² SWITZER, Harry M.: “The published art songs of Juan Bautista Plaza”. DMA Dissertation, University of Miami, 1985.

¹⁰³ LABONVILLE, Marie E.: “Musical Nationalism in Venezuela: The work of Juan Bautista Plaza (1898-1965)”, PhD Dissertation, University of California, 1999.

¹⁰⁴ CARDOZA Y ARAGÓN, Luís en García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos en busca de su lugar en este mundo*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002. p. 23.

¹⁰⁵ GIDDENS, Anthony: *Modernity and Self-Identity*. Polity Press, Cambridge, UK, 1999. p.16.

¹⁰⁶ VERTOVEC, Steven. “Transnationalism and identity”. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 27.4 (Oct 2001): p. 573 (10).

¹⁰⁷ GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Latinoamericanos en busca de su lugar en este mundo*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002. p. 24.

¹⁰⁸ TUKAY Erkmen, Deniz: *Deciphering Professionals: Transnationalism and Cosmopolitanism in Comparison*. PhD Dissertation Political Science, University of Michigan, 2009, p. 41.

¹⁰⁹ Anexo 9: Formulario de la encuesta y resultados.

Pablo Hernández Gómez (1967) y Luís Enrique Aragón (1951) de Colombia. Sus reflexiones sustentaron en gran parte el cuerpo teórico de esta sección. En este apartado de transnacionalismo conté con el aporte del compositor boliviano Agustín Fernández (1958) con quien intercambiamos correspondencia electrónica reflexionando sobre este tema y su obra compositiva incluida en este trabajo.

El artículo “La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña” (2006) de Gerard Béhague es un referente para conformar el marco teórico sobre el transnacionalismo latinoamericano.

El concepto de transnacionalismo se complementa con el de cosmopolitanismo, tema tratado ampliamente bajo diferentes ópticas en los trabajos de Mitchell Conhen (1992),¹¹⁰ Néstor García Canclini (2002),¹¹¹ Deniz Tukay Erkmen (2009)¹¹², Thomas Turino (2000)¹¹³, James Clifford¹¹⁴ y Mark Cheetham (2008)¹¹⁵.

Bibliografía Sección II: Performance Practice

En esta sección estudié la *Performance Practice* de la canción artística latinoamericana con el objetivo de identificar los elementos que definen al género en el contexto latinoamericano. Esta sección fue una de las más interesantes de abordar pues tuve la oportunidad de emplear herramientas metódicas de la sociología, el psicoanálisis, las artes plásticas, la musicología, la antropología y sobre todo plasmar mi experiencia como intérprete de música artística y folclórica, como profesora de canto, a la vez que utilicé recursos y procedimientos adquiridos durante mi formación médica relacionadas con el psicoanálisis y la percepción del cuerpo.

Desarrollé este capítulo tomando como modelo teórico los trabajos de Pierre Bourdieu¹¹⁶ (1993), especialmente el modelo analítico que construyó para las sociedades basado en los conceptos de *habitus* y *campus*. El mundo de la canción fue

¹¹⁰ COHEN, Mitchell. “Rooted Cosmopolitanism: Thoughts on the left, nationalism, and Multiculturalism”. *Dissent* 39.4 (1992).

¹¹¹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Latinoamericanos en busca de su lugar en este mundo*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002.

¹¹² TUKAY Erkmen, Deniz: “Deciphering Professionals: Transnationalism and Cosmopolitanism in Comparison”. PhD Dissertation Political Science, University of Michigan, 2009, p. 41.

¹¹³ TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular music in Zimbabwe*. University of Chicago Press, 2000.

¹¹⁴ CLIFFORD, James. “Diasporas”. *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 3, Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future. (Aug., 1994), pp. 302-338.

¹¹⁵ CHEETHAM, Mark A. “A Renewed Cosmopolitanism: Specifying Artists, Curators, and Art-writers”. *The London Consortium Static*. Issue Dec.08 – General. p. 4.

¹¹⁶ BOURDIEU, Pierre. *The Field of cultural production. Essays on Art and Literature*. Edited and Introduced by Randal Johnson. Columbia University Press. 1993.

visto como una sociedad de sonidos y a partir de esto se construyó un modelo en el que según las interacciones de *habitus* y *campus* se definan las canciones como artísticas, folclóricas o populares.

Extrapolando el concepto iniciado en el mundo de las artes plásticas por Marcel Duchamp de los *ready-mades*, al mundo de la canción, e incorporando en el análisis de la *performance* elementos de la psicología, el psicoanálisis, la filosofía y la musicología, construí una definición de canción “sin fronteras” que se puede usar tanto para la canción artística, folclórica o popular. El artículo “Sound Structure As Social Structure” Steven Feld (1984)¹¹⁷ contribuyó a la construcción del aparato teórico que me permitió comparar los diversos tipos de canción. Las fuentes consultadas fueron principalmente los trabajos de James Hall (1953)¹¹⁸, Leon Wilbur Gray (1966)¹¹⁹, Dan Ben-Amos (1983)¹²⁰, Gerard Béhague (1984)¹²¹, Jürgen Habermas (1991)¹²², Juan David Nasio (1996)¹²³, Gregorio Klimovsky (1997)¹²⁴, Dalia Judovitz (1998)¹²⁵, David Swartz (2005), Calvin Tompkins (2006)¹²⁶, Ketty Wong (2006)¹²⁷, Vera Zolberg (2006)¹²⁸, Carolina Santamaría (2007)¹²⁹ y Silvina Luz Mansilla (2011)¹³⁰, además de artículos de periódico del diario *El País* y páginas web como la del cantautor Enrique Morente y la del software Melodyne. YouTube fue una fuente de gran importancia en

¹¹⁷ FELD, Steven. “Sound Structure As Social Structure” *Ethnomusicology*, Sept. 1984 pp. 383-409.

¹¹⁸ HALL, James H. *The Art Song*. Norman Oklahoma. University of Oklahoma Press, 1953.

¹¹⁹ Gray, Leon Wilbur. “The American Art Song: An inquiry into its development from the colonial period to the present”. PhD Dissertation. Columbia University, 1966.

¹²⁰ BEN-AMOS, Dan. “The Idea of Folklore: An Essay,” in Issachar Ben-Ami and Joseph Dan, eds. *Studies in Aggadah and Jewish Folklore*. Folklore Research Center Studies VII. Jerusalem: The Magnes Press, 1983, pp. 11-17.

¹²¹ BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice. Ethnomusicological perspectives*. Connecticut, Greenwood Press. 1984.

¹²² HABERMAS, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere. An inquiry in to a Category of Bourgeois Society*. Polity Press, Cambridge. 1991 p. 45.

¹²³ NASIO, Juan David. *Los gritos del cuerpo*. Buenos Aires, Paidós, 1996.

¹²⁴ KLIMOVSKY, Gregorio. *Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología*, A-Z editora, Bs.As., 1997.

¹²⁵ JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in transit*. E-book. Berkeley University of California Press, 1998.

¹²⁶ TOMPKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Compactos, 2006.

¹²⁷ WONG, Ketty. “La “nacionalización y “rocolización” del pasillo ecuatoriano”. En <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/debate/paginas/debate1329.htm>. Consultado el 23 de agosto de 2006.

¹²⁸ SWARTZ, David ; ZOLBERG, Vera (ed.). *After Bourdieu: Influence, Critique, Elaboration*. Kluwer Academic Publishers, New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow. 2005.

¹²⁹ SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”. *The Latin-American Music Review*. Spring/Summer 2007, 28:1.

¹³⁰ MANSILLA, Silvina. “Un aporte de Carlos Guastavino y Lima Quintana al mundo de la Nueva Canción Argentina”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.19-27.

donde pude escuchar versiones de canciones de diversas épocas y estilos al igual que numerosas grabaciones mencionadas en la bibliografía.

Las respuestas de los compositores a la encuesta, anteriormente mencionada, fueron fuentes primarias, junto a las respuestas de la encuesta que realicé a mis colegas profesores de canto miembros de la *International Voice Teacher Association* y de la *National Association of Teachers of Singing (NATS)* de los Estados Unidos. Esta encuesta tuvo como objetivo conocer el nivel de conocimiento que los cantantes líricos tienen del repertorio latinoamericano, dilucidar su relación con estos materiales y valorar cuáles son criterios que utilizan los cantantes y profesores de canto al establecer diferencias entre canción artística, canción folclórica y canción popular.

Bibliografía sección III: Los mundos del arte

La sección dedicada a la difusión, titulada *Los mundos del arte*, toma su nombre del concepto desarrollado por Howard Becker en el libro *Art Worlds* (1984)¹³¹,¹³² y en sus posteriores trabajos sobre el tema¹³³ (2004). Los escritos de Becker junto a los del antropólogo Clifford Geertz¹³⁴ y del musicólogo Gary Tomlinson¹³⁵ constituyeron la base de la construcción del aparato conceptual de esta sección centrada en la sociología de la obra musical.

Para el desarrollo de esta sección que tuvo como eje la observación del Barcelona Festival of Song, un curso de verano dedicado al estudio de la historia e interpretación del repertorio vocal iberoamericano, fue esencial mi experiencia personal organizando el evento y las memorias de contenidos y conciertos que se han realizado a partir de su inicio en 2005.

Desde el punto de vista conceptual fueron de utilidad los aportes de Edward Rochstein (1986)¹³⁶, Thomas Docherty¹³⁷ (1993), Vera Zolberg (1990)¹³⁸, Tia Denora

¹³¹ BECKER, Howard. *Art worlds*. University of California Press. Berkeley, 1984

¹³² BECKER, Howard. Art as a Collective Action cited in TANNER, Jeremy (ed) *The Sociology of Art. A Reader*. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York. 2004.

¹³⁴ GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, Inc. Publishers, New York, 1973.

¹³⁵ TOMLINSON, Gary. "The web of culture. A Context for Musicology" en *19th Century Music* VII/3 University of California, April, 1984.

¹³⁶ ROTHSTEIN, Edward. "The New Amateur Player and Listener," en *The Orchestra: Origins and Transformations*. Peyser, Joan, ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1986.

¹³⁷ DOCHERTY, Thomas. *Postmodernism: A Reader*. New York and Oxford: Columbia University Press, 1993.

¹³⁸ ZOLBERG, Vera. *Constructing the sociology of the arts*. Cambridge University Press, 1990.

(1997, 2005, 2006)^{139,140,141}, Henry Jenkins (2006)¹⁴², Antoine Hennion (2006)¹⁴³ y Steven Tepper¹⁴⁴(2008). De todos estos trabajos, los de Denora fueron indispensables para observar cómo la difusión y popularización de un particular género o compositor es una construcción conscientemente dirigida, que se contextualiza en un medio socio-histórico determinado. Fueron de utilidad datos estadísticos provenientes del Censo Poblacional de los Estados Unidos (2010),¹⁴⁵ la tesis doctoral de William Martin¹⁴⁶ (1998) y el libro de Arlene Dávila sobre los cambios en la imagen de los latinos en los Estados Unidos (2008)¹⁴⁷.

Utilicé artículos de prensa publicados en el *The New York Times*, artículos de periódicos online tales como *The Stage*¹⁴⁸, videos de YouTube y los trabajos de Lisa McCormick¹⁴⁹ (2006). De especial utilidad fue la tesis doctoral de Kimberly Zahler (2011) en la que explora las relaciones entre la difusión de la música clásica, la antropología de los museos y la teoría de diseño de juegos.¹⁵⁰

La sección termina con un capítulo dedicado a evaluar el impacto que las nuevas tecnologías han tenido en la difusión del repertorio de canción artística latinoamericana y a predecir el que podrían tener si fueran utilizadas de manera consciente con la finalidad de crear nuevas audiencias. Mi experiencia en el área del marketing online y

¹³⁹ DENORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. University of California Press, 1997.

¹⁴⁰ DENORA, Tia. "Music as Agency in Beethoven's Vienna," en *Myth, Meaning, and Performance*. Ron Eyerman and Lisa McCormick, eds. (Boulder: Paradigm Publishers, 2006). Ron Eyerman y Lisa McCormick, eds. Boulder: Paradigm Publishers, 2006.

¹⁴¹ DENORA, Tia. "Music and Social Experience," en *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Mark D. Jacobs y Nancy Weiss Hanrahan, eds. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2005, pp.147-159.

¹⁴² JENKINS, Henry. *Convergence Culture*. New York: New York University Press, 2006.

¹⁴³ HENNION, Antoine. "Music and Mediation: Towards a new sociology of music". En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. 2002. M. Clayton, T. Herbert. R. Middleton (Ed). London, 2003.

¹⁴⁴ TEPPER, Steven J. y BILL, Ivey, eds. *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life*. New York: Routledge, 2008.

¹⁴⁵ ENNIS, Sharon, RIOS-VARGAS, Merarys, ALBERT, Nora. *The Hispanic population: 2010*. U.S. Census Bureau. US Department of Commerce. Economics and Statistics Administration.

¹⁴⁶ MARTIN, William Todd: "The Cause and Effect Implications of Marketing and Public Relations Strategies Imposed on Hispanic Communities by American Symphony Orchestras." PhD Dissertation The University of Texas at Dallas.1998.

¹⁴⁷ DÁVILA, Arlene. *Latino Spin: Public Image and the Whitewashing of Race*. New York University Press. New York – London, 2008.

¹⁴⁸ HEMLEY, Matthew. "ENO opera to be broadcast in 3D," en *The Stage News*. January 20, 2011. [Online] <http://www.thestage.co.uk/news/newsstory.php/30935/eno-opera-to-bebroadcast-in-3d>. Consultado abril 16, 2012.

¹⁴⁹ MCCORNICK, Lisa. "Music as Social Performance," en *Myth, Meaning, and Performance*. Ron Eyerman and Lisa McCormick, eds. Boulder: Paradigm Publishers, 2006.

¹⁵⁰ ZAHLER, Kimberly M. "Redefining Classical Music Literacy: A Study of Classical Orchestras, Museum Anthropology, and Game Design Theory". Master of Arts and Digital Media Studies Dissertation. University of Denver, 2011.

en la red del Internet² fue de suma importancia pues me permitió desarrollar la parte final de este capítulo con una propuesta de futuro basada en el uso del Internet de segunda generación como herramienta de difusión y socialización de la obra musical.

Para entender y analizar las experiencias que desde el festival hemos desarrollado utilizando Internet de segunda generación y empezar la discusión sobre lo real y lo virtual, la creación de comunidades online y los efectos que el advenimiento de las tecnologías de la información han tenido en la sociedad contemporánea y sus modos de relación fueron de gran ayuda los trabajos de Nessim Watson¹⁵¹ (2002), Jenny Sunden¹⁵² (2003) y Ken Hillis^{153 154} (2004, 2012).

Para analizar las nuevas maneras de relacionarnos que surgen con la incorporación de Internet y los efectos que este tiene en la identidad de los sujetos se emplearon los resultados alcanzados por las investigaciones de Jan Pieterse¹⁵⁵ (2004) y Neil Bremmer¹⁵⁶ (2008). En este capítulo dedicado a las nuevas tecnologías entré en la discusión del desarrollo de nuevas audiencias a través de Internet evaluando primeramente el impacto que estas tecnologías han tenido en la industria de la música durante los últimos años para así evidenciar el rol protagonista que estas nuevas herramientas han tenido en los mecanismos de difusión.

Aquí definí el perfil de “consumidor” del género de canción artística basándome en estudios previos en los que se han identificado características comunes a los consumidores de música clásica. La tesis de máster de Kimberly Schultz¹⁵⁷ (2009) en la que observa cómo tres orquestas han incorporado el uso de las redes sociales para el desarrollo de nuevas audiencias fue de gran valor. Las encuestas de Rapleaf¹⁵⁸ (2008)

¹⁵¹ WATSON, Nessim: *Why We Argue About Virtual Community: A Case Study of the Phish.net Fan Community* en JONES, Steven G. (Ed). *Virtual Culture. Identity & Communication in Cybersociety*. SAGE Publications, London, 2002.

¹⁵² SUNDEN, Jenny: *Material Virtualities: Approaching Online Textual Embodiment*. Peter Lang. New York, NY, 2003

¹⁵³ HILLIS, Ken. *Sensações digitais: Espaço, identidade e corporificações na realidade virtual*. Editora Unisinos, São Leopoldo - RS – Brasil, 2004.

¹⁵⁴ HILLIS, Ken: *The dream of a virtual life: from Plato to Microsoft* en Dream Extensions. Catalogo para el museo de arte contemporáneo de Ghent, Belgica. [Online]: <<http://www.unc.edu/~khillis/DreamExtensions.pdf>> Consultado 4 agosto, 2012.

¹⁵⁵ PIETERSE, Jan. *Globalization and Culture: Global Mélange*. Rowman & Littlefield. New York, New York, 2004.

¹⁵⁶ BREMMER, Neil. “Global cities, global states: global city formation and state territorial restructuring in contemporary Europe”. *Reviews of International Political Economy*, 5(1), 1-37. 2008.

¹⁵⁷ SCHULTZ, Kimberly B. “How symphony orchestras in Chicago, St. Louis, and Peoria use social media tools to connect with the audience”. Master Dissertation, Webster University, 2009

¹⁵⁸ Rapleaf [online]. Internet: https://www.rapleaf.com/company_press_2008_06_18.html. Consultado Agosto 13, 2012.

y Nielsen¹⁵⁹ (2012) aportaron valiosos datos demostrando el incremento del uso de las redes sociales y el Internet en determinados grupos de edad. Los resultados de estas encuestas proporcionan información para saber en qué redes sociales se debería promover la canción artística o los eventos destinados a su promoción con el fin de alcanzar las poblaciones objetivo.

Mi experiencia personal con el Internet de segunda generación, me llevó a visitar los conceptos de lo real y lo virtual y la propuesta de lo que he llamado el inter-espacio, un nuevo lugar de interacción que se presenta prometedor en el ámbito de la educación y la promoción del repertorio de canción artística latinoamericana.

¹⁵⁹ NIELSEN Global Survey. *State of the media: US Digital Consumer Report Q3 – Q4 2011*. [Online]: < <http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2012-Reports/Digital-Consumer-Report-Q4-2012.pdf>>. The Nielsen Company, 2012.

3. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

1. Estudiar la canción artística y sus compositores en América Latina con el fin de visualizar las interconexiones que existen entre esta y el desarrollo de los conceptos de identidad y nacionalismo en regiones específicas de América Latina.

2. Evidenciar cómo a través del estudio de la canción artística se puede observar de manera clara la evolución de la historia de la música latinoamericana y mas concretamente la evolución de la corriente denominada de nacionalismo musical.

3. Poner de manifiesto la necesidad de repensar el concepto de nacionalismo que maneja la musicología a la luz del pensamiento postmoderno.

4. Analizar los diversos procesos que contribuyen a la creación de la identidad nacional y transnacional y cómo estos se reflejan en los diferentes momentos de evolución de la canción.

5. Reflexionar sobre los procesos de creación de los sujetos transnacionales, globales que surgen como resultado de las nuevas tecnologías de la información.

6. Analizar los nexos existentes entre los mundos de la canción artística, la canción folclórica y la canción popular y proponer una nueva definición de canción artística que incluya repertorios hasta ahora considerados como pertenecientes a los ámbitos folclórico o popular.

7. Demostrar como la *performance practice*, es decir, el contexto de ejecución y la posición de los diferentes agentes productores de significado, son determinantes para la definición de los distintos tipos de canción.

8. Descubrir cómo los procesos de difusión de las obras musicales, concretamente de la canción artística latinoamericana, están determinados por mecanismos de interacción entre los agentes productores de significado en el mundo de la canción que son regidos tanto por intereses musicales como extra musicales.

9. Evidenciar la importancia de las tecnologías de la información en la difusión de la música y como el advenimiento de Internet ha supuesto una revolución que ha transformado las maneras de comunicarse de los diferentes agentes productores de significado, posibilitando nuevos espacios y el desarrollo de nuevas audiencias.

10. Reflexionar sobre la urgente necesidad que tiene el mundo de la música artística de desarrollar nuevas formas de comunicación entre compositores, ejecutantes y audiencia con miras a asegurar su supervivencia en el futuro.

4. MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS

Revisión y crítica de la bibliografía: Acopio y ordenamiento de partituras

Realicé un exhaustivo estudio de la literatura existente haciendo uso de libros, disertaciones, artículos y grabaciones. Durante varios años recolecté partituras de canciones artísticas en bibliotecas, archivos familiares y directamente con los compositores o sus herederos. La colección, que alcanzó un importante número ha sido clasificada en una tabla de Excel en la que dedico una página para cada país. Cada canción tiene la siguiente información: nombre del compositor, año de nacimiento y muerte del mismo, título, nombre del poeta, año de nacimiento y muerte del poeta, año de composición si esta disponible, año de publicación en el caso de que esta obra se haya publicado, nombre de la editorial y dedicatario/a, en caso de que la canción haya sido dedicada a alguien.

La mayoría de las canciones que forman mi colección son fotocopias de fotocopias encontradas en bibliotecas o conservatorios o son manuscritos proporcionados por compositores.

Las bibliotecas en las que hallé más información fueron la Biblioteca de Catalunya, específicamente en el fondo donado por la cantante Conxita Badía en donde pude acceder a numerosos manuscritos. Encontré una gran cantidad de partituras en la Benson Latin-American Collection de la Universidad de Texas en Austin, en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos y en el Centro de Documentación Musical de Colombia. También obtuve partituras e información en la Fundación Juan Bautista Plaza y en la Fundación Vicente Emilio Sojo de Venezuela. Consulte fuentes online como la colección del Museo Villa-lobos en Brasil, las páginas web de los compositores Marlos Nobre, Claudio Santoro y la Guía de Canciones Brasileñas, proyecto liderado por la Universidad Federal de Minas Gerais, sin duda la fuente más completa que existe en la actualidad en lo referente a la canción de cámara brasileña.¹⁶⁰

Obtuve manuscritos y copias de obras originales de numerosos compositores como: Jaime León (Colombia), Edmundo Vilani-Cortes (Brasil), Edgar Valcárcel y Theodoro Valcárcel (Perú), Pedro Sarmiento (Colombia), Irma Urteaga (Argentina), Agustín Fernández (Bolivia), Jorge Antunes (Brasil), Manuel de Elías (México), Rafael Aponte-Ledeé (Puerto Rico), José Lezcano (Cuba) y Walfrido Domínguez (Cuba) entre

¹⁶⁰ La guía se puede consultar online en <https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/oguia?OpenForm>

otros. A través de los herederos de los compositores obtuve las obras musicales, escritos y las canciones de Juan Bautista Plaza, Antonio Estévez y Modesta Bor (Venezuela) y de Luis A. Calvo (Colombia).

La recolección de las canciones y su clasificación contribuyeron a mi toma de conciencia sobre el tamaño e importancia del repertorio y me ayudaron a tener una visión general de quien, cuando y en donde se escribieron las diferentes obras en América Latina.

La revisión de las fuentes bibliográficas se complementó con la audición de las obras cuyas grabaciones están disponibles en el mercado al igual que los videos de YouTube.

Interpretación de las obras

Me aproximé a las obras como intérprete lo que me dio la oportunidad de “descubrir” en la interpretación, los nexos entre la canción artística y la canción folclórica que dieron origen a mi interés por el tema de la *Performance practice*. Para el desarrollo de ese capítulo utilicé herramientas aprendidas en mi formación de cantante y en mi quehacer como maestra de canto. La experiencia en esta área me brindó la información para desarrollar el capítulo referente a la formación de la voz del cantante y a la percepción del cuerpo del mismo.

Cuestionarios y entrevistas

Para facilitar la investigación y comprender la relación de los compositores contemporáneos con sus materiales y con su lugar de origen elaboré dos encuestas y realicé varias entrevistas. La primera encuesta fue enviada online a catorce compositores latinoamericanos a través del servicio Google docs. La información obtenida fue utilizada en la secciones Identidad nacional y *Performance practice*.

Esta herramienta proporcionó información personalizada y de primera mano de los compositores, permitiendo comprender cómo expresan en su música los nuevos tránsitos y movilidad que han vivido en el pasado más reciente y en los momentos actuales, cómo se construye la identidad del compositor latinoamericano y cómo esta se refleja en sus composiciones.

La encuesta fue enviada a: Gilberto Méndez (1922) y Marlos Nobre (1939) del Brasil, Boris Alvarado (1962) de Chile, Manuel de Elías (1939), Max Lifchitz (1948) y Francisco Javier González (1978), de México, Adina Izarra (1959), Alejandro

Rodríguez (1952), Luís Pérez Valero (1980), de Venezuela, Carlos Vázquez (1952) de Puerto Rico, Juan María Solare (1966) de Argentina, Pedro Sarmiento (1961), Juan Pablo Hernández Gómez (1967), Guillermo Calderón (1952) y Luís Enrique Aragón (1951) de Colombia.¹⁶¹

La mayoría de estos compositores pertenecen al *Colegio Latinoamericano de Compositores de Música de Arte*, aunque también participaron compositores ajenos al Colegio y tres compositores de música popular-folclórica. Estos últimos fueron Juan Pablo Hernández, Guillermo Calderón y Luís Enrique Aragón. Todos los encuestados son compositores establecidos, en ningún caso se trata de estudiantes.

La encuesta está integrada por preguntas abiertas y de selección múltiple. Las respuestas a las preguntas abiertas fueron empleadas en diversos momentos del desarrollo trabajo. El modelo empleado para la de encuesta, al igual que las respuestas a las encuestas, se incluyen en los anexos del trabajo.

Estructura y objetivos de la encuesta

Datos de identificación, país de origen y residencia

Estas preguntas tienen la finalidad de enmarcar al compositor dentro de un contexto nacional, determinar sus vínculos generacionales con otros compositores e intelectuales y establecer las posibles interrelaciones entre lugar de nacimiento, de formación y de desempeño profesional.

Formación académica

Conocer la carrera académica de cada uno, su grado de especialización y posible movilidad internacional.

Relación del compositor con el repertorio vocal

Determinar su interés por la canción artística y para qué tipos de formaciones han escrito especialmente: voz y guitarra o voz y piano. Conocer la motivación que les lleva a escribir obras vocales, cómo eligen sus textos y en qué lenguas escriben las canciones; y el porcentaje aproximado que las obras vocales tienen dentro de su producción total.

Relación con la música folclórica del país de origen y con el nacionalismo

Obtener información sobre la relación de los compositores con la música folclórica de su país, grado de conocimiento de esta música y si ha influenciado de alguna manera sus composiciones vocales. Conocer la postura del compositor frente al nacionalismo, ¿se considera un compositor nacionalista? y si sus obras proyectan valores de su entorno nacional. Conocer si el compositor reside o ha residido en países diferentes al de su nacimiento por periodos mayores de tres meses; indagar si su obra se ha visto influenciada por los lugares en los que ha habitado, y proyectan los valores de los entornos en los que ha vivido. Conocer si existe una decisión consciente de proyectar estos valores del entorno o actúa de manera inconsciente.

Performance Practice

Determinar si al componer concibe un contexto determinado, un tipo de intérprete y un público específicos. Estas preguntas se han diseñado en relación con los objetivos particulares del capítulo destinado a la *Performance Practice*.

Influencias y corrientes

Conocer las influencias que de manera consciente reconocen en su trabajo. En qué medida la música popular ha influenciado su producción y si de manera consciente trata de comunicar una postura ideológica o una filosofía.

Promoción – Nuevas tecnologías

Cómo promueven su música en la actualidad, niveles de edición, qué casas editoriales con el fin de determinar las posibilidades de difusión y permanencia del género.

Trabajo de campo

En las secciones “Performance practice” y “Los mundos del arte”, conjuntamente con la revisión bibliográfica, fue muy importante la experiencia personal, específicamente mi experiencia como intérprete, profesora y organizadora del Barcelona Festival of Song (BFOS) un curso de verano y ciclo de conciertos dedicados al estudio de la historia y la interpretación de la música vocal de América Latina y España.

Los ocho años transcurridos desde la fundación y posterior organización del BFOS pueden considerarse como un trabajo de campo continuado en el que he podido experimentar los roles y movimientos de los agentes productores de significado envueltos en el mundo de la canción artística latinoamericana. También considero parte

de los resultados de los procedimientos de trabajo de campo, aquellos obtenidos en el BFOS 2012 en donde se utilizó la Internet2 para realizar el BFOS simultáneamente en España y Brasil. Esta experiencia que es una de las pocas en el mundo realizadas en educación musical a través de la Internet2 constituyó una invaluable fuente de información.

La observación y recolección de datos durante estos eventos ha continuado con un exhaustivo análisis de los resultados. Mi papel ha estado determinado por los años de experiencia y por las relaciones que he desarrollado dentro del campo de la canción artística latinoamericana que me han permitido estar en contacto con los agentes productores de significado y observar sus relaciones y comportamientos. De acuerdo con Geertz¹⁶² y Tomlinson¹⁶³ considero que el proceso de recolección y análisis de datos es una interpretación del investigador, que contextualiza las diferentes informaciones y las interpreta según su contexto cultural al tiempo que se proyecta a sí mismo.

¹⁶² GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, Inc. Publishers, New York, 1973.

¹⁶³ TOMLINSON, Gary. "The web of culture. A Context for Musicology" en *19th Century Music* VII/3 University of California, abril, 1984. p.357.

5. SÍNTESIS DE LOS CONTENIDOS

Sección Identidad Nacional

Tomando como hilo conductor el concepto de identidad nacional, este capítulo tiene como objetivo dilucidar las transformaciones sonoras que han tomado lugar en el mundo de la canción artística latinoamericana desde su aparición a finales del siglo XIX hasta nuestros días. Analizo los diferentes momentos en la evolución del género de canción artística latinoamericana al tiempo que observo su relación con los procesos de conformación de identidad nacional.

Evidencio como la canción ha desempeñado un papel de gran importancia en la narrativa latinoamericana, desde la composición de los himnos nacionales, la influencia de la ópera italiana y la progresiva incorporación de motivos folclóricos que constituyeron el llamado estilo nacional. Observo como la canción por su doble naturaleza verbal-musical, especialmente en el periodo comprendido entre 1910 y 1930, contribuyó de manera evidente a la construcción de un sonido y una estética nacionales en el periodo que llamo de “tormenta creativa”, que coincide con el auge del nacionalismo cultural latinoamericano, tomo como ejemplos lo acontecido en Argentina, Brasil, Perú, Cuba y Venezuela.

Posteriormente analizo el desarrollo del género de canción artística a partir de 1940 cuando los elementos constitutivos de la identidad se empiezan a subjetivizar hasta llegar al momento actual cuando los compositores en su mayoría, son sujetos transnacionales. Para entender los nuevos tránsitos de los compositores latinoamericanos estudio los conceptos de transnacionalismo, multilocalidad, cosmopolitanismo y neonacionalismo, al tiempo que entablo una conversación con catorce compositores contemporáneos con el fin de conocer, en su propia voz, su percepción de lo nacional y lo transnacional y de dilucidar el impacto que las nuevas tecnologías de la información tienen en su labor compositiva.

Sección Performance Practice

Se utiliza el concepto de *Performance practice* como herramienta para situar y definir la canción artística latinoamericana. Un primer paso consistió en construir un aparato teórico y conceptual que permitiese avanzar en la investigación. Fueron definidos los conceptos de performance practice, los distintos tipos de canción y sus

contextos de ejecución así como los procesos de formación de los intérpretes de la canción artística, canción folclórica y canción popular.

A partir de los trabajos de Bourdieu, Duchamp y Foucault, construí un modelo que sitúa a los diferentes tipos de canción según el lugar que ocupen los agentes productores de significado en cada campo. Para ello identifique primero a los agentes productores de significado y su contexto, para luego observar cómo el desplazamiento de cada uno de ellos cambia el tipo de canción. El principal interés al identificar diversos agentes productores de significado en la obra musical es determinar cuando una canción puede ser llamada artística o folclórica y cuales son los factores y agentes que determinan su ubicación en uno u otro género. Todo con el fin de establecer fronteras y delimitar diferencias y coincidencias entre los tipos de canción y proponer espacios de intersección y nuevas posibilidades de interpretación de las obras.

Sección Los mundos del arte

Tras identificar a los agentes productores de significado en el mundo de la canción artística se hicieron evidentes las dificultades que ha experimentado el género para su difusión desde su nacimiento a finales del siglo XIX. Según el concepto de mundos del arte desarrollado por Howard Becker, me aproximé al mundo de la canción artística para analizar las interacciones simbólicas que ocurren entre los citados agentes y que han facilitado u obstaculizado la difusión del género. Parto de la premisa de que las obras de arte son objetos socialmente contruidos, “artefactos culturales” edificados según una serie de convenciones y formas de relacionarse entre los agentes productores de significado.

Para observar estas relaciones tomé como punto de referencia mi labor como organizadora, desde el 2005 del Barcelona Festival of Song. Este evento se presenta como un espacio de visibilización cuyo fin es la construcción de una narrativa para la canción artística latinoamericana.

Analicé las condiciones socio-históricas que contribuyen a la construcción de esta narrativa y a la consecuente difusión del género, poniendo especial atención en el aumento de la población hispana de los Estados Unidos y su creciente nivel educativo, en la búsqueda de nuevos repertorios por parte de los músicos y audiencias y sobre todo el impacto positivo que las nuevas tecnologías de la información, especialmente el Internet pueden tener en la difusión del género.

Gracias a mi experiencia con el Internet de segunda generación y las redes sociales, reflexiono sobre conceptos como lo real y lo virtual en la sociedad mediada por la tecnología y en el desarrollo de nuevos espacios y maneras de interacción y percepción del yo, que pueden ser factores positivos en la promoción y creación de nuevas audiencias para la canción artística latinoamericana.

SECCION I.

IDENTIDAD NACIONAL





1. LOS SONIDOS DE LAS NACIONES IMAGINADAS

1.1 El nacionalismo musical en América Latina y su relación con la canción artística

1.1.1 Hacia una definición más amplia del nacionalismo musical

Es una idea grandiosa pretender formar de todo el mundo nuevo una sola nación con un sólo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo [...]. Mas esta unión no nos vendrá con prodigios divinos, sino por efectos sensibles y esfuerzos bien dirigidos.

Simón Bolívar, Carta de Jamaica, 1815

Al abrir este capítulo con la frase de Simón Bolívar, quien tan temprano como 1815 abogaba por la búsqueda de una identidad nacional y por la formación de una confederación de naciones hispano-americanas, me interesa evidenciar, cómo esta búsqueda identitaria, que empezó de conscientemente en los países hoy llamados latinoamericanos, después de logrados los movimientos de independencia de España y Portugal, se manifestó en todas las expresiones de la cultura y niveles de la sociedad.

Ya que, aunque quisiéramos, es imposible en un trabajo como el que nos ocupa hacer un recuento del movimiento nacionalista en cada uno de los países latinoamericanos, me serviré de ejemplos que pueden ilustrar y dar una visión de lo que estaba sucediendo en diferentes puntos de América Latina.

Intentaré definir y situar históricamente el concepto de nacionalismo musical en América Latina para evidenciar cómo el surgimiento de esta corriente no hubiera sido posible fuera del discurso de la modernidad y cómo la definición misma de nacionalismo musical y las diversas sub clasificaciones que han surgido a lo largo de su historia, a partir de su aparición en el siglo XIX, responden a este modelo del pensamiento moderno.

Se observa como el discurso del nacionalismo es uno mas de los discursos del proyecto de la modernidad. A la luz del pensamiento moderno, se hizo necesario clasificar, objetivar los diferentes momentos históricos dentro de periodos y establecer límites para poder “controlar” el conocimiento. De esta manera, la aparición del

nacionalismo musical contribuye a la idea de objetividad tan importante para la razón científica moderna.

Podemos sintetizar los contenidos del pensamiento moderno en los siguientes aspectos:

1. Hipervaloración de la razón: la ciencia y la razón se consideraban como factores de progreso desde una concepción teleológica de la historia. Según esta idea la historia avanza de una forma lineal y ascendente y claramente dirigida hacia una meta adecuada siempre por la razón.
2. La formulación del conocimiento como representación del mundo y la creencia de que esta creencia representa la realidad. Esto tuvo un impacto muy importante en la valoración de la palabra escrita sobre la no escrita y una repercusión especialmente fuerte en el mundo de la música, teniendo como consecuencia la valoración de la música notada (proveniente de los ámbitos académicos), sobre la no notada (la música folclórica).
3. El universalismo y la creencia en la existencia de verdades absolutas, es decir la afirmación según la cual la verdad y los valores se fundamentan sobre una base sobre la cual no se puede dudar pues tienen validez absoluta.
4. La creencia en la igualdad, la creencia en la libertad individual y por lo tanto el desarrollo de una ideología basada en el individuo como valor fundamental.
5. El discurso de la modernidad es un discurso totalizador que se presenta cómo válido para todos y en todos los tiempos.¹

En el ámbito de la música se puede decir que en el seno de la modernidad surge el nacionalismo musical como una forma de nombrar y ordenar todas aquellas músicas que estaban fuera de los órdenes establecidos desde los centros de poder desde donde el pensamiento moderno de generaba, es decir, músicas producidas fuera del eje centro-europeo. Este concepto de nacionalismo musical que clasifica y ordena la música producida en la periferia, que surgió como expresión del pensamiento moderno en el siglo XIX, es un concepto que solo recientemente se está empezando a reevaluar, en unos tiempos en que el discurso de la modernidad es constantemente cuestionado por el de la post-modernidad o alta modernidad.

Quisiera entonces, a partir del modelo sugerido por Michel Foucault, tratar de entender el discurso del nacionalismo musical para poder entender los supuestos sobre

¹ IBÁÑEZ. Tomás. *Muníciones para disidentes. Realidad-Verdad-Política*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2001. p. 97

los cuales esta corriente o ideología se convirtió en una verdad histórica aceptada por todos. Este ejercicio lo haré con el fin de deconstruir este aparato conceptual y construir uno que responda a la realidad post-moderna. Este mismo ejercicio lo haré mas adelante con el concepto de canción artística.

Según la Real Academia de la Lengua Española el nacionalismo es: “apego de los naturales de una nación a ella propia y a cuanto le pertenece. Doctrina que exalta todos los ordenes de la personalidad nacional o lo que reputan como tal sus partidarios.”² Esta definición de nacionalismo, no contempla conceptos como el de identidad, ni hace constar que el concepto de nacionalismo ha sufrido cambios a través de la historia a partir de su aparición en el siglo XIX.

De acuerdo con Hirschi, las raíces del nacionalismo pueden llevar hasta la antigüedad romana, sin implicar esto que la cultura política romana fuera nacionalista:

Existe una relación entre los orígenes del nacionalismo en el legado del imperio romano en la edad media, describiendo la cultura política medieval como secundaria al imperialismo romano dentro de una estructura territorial fragmentada. Se atribuye el nacimiento del nacionalismo a las tensiones surgidas de esta contradicción³

El concepto de nacionalismo, dominante en la historiografía moderna, ha sido percibido y presentado por los historiadores de manera distinta a través de los años⁴.

Llamado inicialmente nacionalismo romántico, el nacionalismo se presentó como una forma de creación de una unidad homogénea, el Estado. El Estado deriva su legitimidad política como consecuencia de la homogeneidad y unidad del grupo que gobierna. Esta unidad estaba determinada por características compartidas tales como la lengua, la raza, la cultura, la religión y las costumbres de las personas que nacieron dentro de una cultura determinada. Esta forma de nacionalismo nació como reacción a las hegemonías de dinastías reales en Europa.

En sus inicios el nacionalismo romántico estuvo inspirado por Rousseau y Johann Gottfried von Herder, quien en 1784 argumentaba que el espacio geográfico que comparte una comunidad, determinaba sus costumbres y su cultura. Desde sus comienzos, el nacionalismo romántico basó sus conceptos en la creencia de una cultura históricamente desarrollada y compartida dando origen a conceptos como el de folclore,

² REAL ACADEMIA DE LA LENGUA. Diccionario de la lengua española – Vigésima segunda edición [online] http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=nacionalismo

³ HIRSCHI, Caspar. *The Origins of Nationalism. An alternative History from Ancient Rome to Early Modern Germany*. Cambridge University Press. 2012. p.17

⁴ IBID

concepto diseñado para reordenar la tradición oral y servir con fines ideológicos políticos.

El lenguaje se situó entonces en el centro del proyecto nacionalista, pues es un instrumento para construir y representar la realidad. Realidades políticas, culturales y lingüísticas se encuentran fuertemente unidas. En esta época se empezó a valorar la tradición oral, las viejas leyendas y la poesía y a idealizar todos los relatos que se consideraban productos auténticos de la cultura en cuestión. El concepto de un patrimonio cultural compartido y de un origen común, rápidamente empezó a formar parte de las ideas centrales del nacionalismo romántico. La música desde el comienzo constituyó una poderosa fuerza constructora del discurso nacionalista.

Algunos autores como Turino reservan la palabra nacionalismo para referirse al discurso político y a los movimientos políticos destinados a unificar ciertos grupos. Esto teniendo como presupuesto que para el nacionalismo moderno la nación se ha definido como una entidad unificada desde el punto de vista sociocultural que tiene el derecho gobernarse a sí misma, generando una relación entre nación y estado.

Entendemos estado como el gobierno central que comprende a las instituciones que controlan y dan legitimidad al territorio. El estado es el que pone en vigor las normas que regulan derechos y deberes, que incorpora normativas, sanciones legales, pasaportes, impuestos.

En este contexto la nación es una unidad de identidad cuyos miembros se identifican a sí mismos como nación en relación con su aspiración de tener su propio estado.⁵

El nacionalismo cultural hace referencia al conjunto de prácticas destinadas a la creación de emblemas que crean la nación y la distinguen de otra, y sobre todo emblemas que sirven en la socialización de los ciudadanos para inculcar el sentimiento nacional. Este nacionalismo cultural es un proceso constante, una construcción permanente en la que se apoya el proyecto nacionalista. Las artes en general y las diversas expresiones de la cultura constituyen entonces los pilares del edificio nacionalista.

Desde este punto de vista el nacionalismo es un proceso de construcción histórica que pertenece a un período concreto y que está tejido en el entramado social. Según Hobsbawm⁶ el concepto de nación excede los criterios objetivos tales como la lengua,

⁵ TURINO, Thomas. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations". *Latin American Music Review*. Vol. 24 N.2 Fall/Winter 2003 University of Texas Press. Pp.169-209

⁶ HOBBSAWM, Eric J. *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

territorio, historia común y rasgos culturales compartidos. Las naciones se construyen o se imaginan desde “arriba” como diría Anderson⁷, es decir, desde las élites que “inventan” las naciones.

El nacionalismo musical entonces es una expresión del nacionalismo cultural en la que la música sirve como herramienta para construir la identidad nacional, para unificar a la nación en torno a un estado.⁸

Un libro de referencia como el *New Harvard Dictionary of Music*⁹, definía en 1986 al nacionalismo musical como:

Nacionalismo: el uso en música artística de materiales que pueden ser identificados como de carácter nacional o regional. Esto comprende música folclórica, melodías o ritmos que asemejen música folclórica y otros elementos que puedan sugerir su proveniencia de folclore, mitos o literatura. El concepto de nacionalismo musical ha sido empleado mas frecuentemente para describir música de la última parte del siglo XIX y de principios del XX, escrita por compositores de los considerados países periféricos. En términos generales se considera que la música proveniente de los países de habla germana y en menor medida Italia y Francia constituyen la tradición central de la música occidental. A pesar de que estas ideas también se encuentran en el romanticismo musical alemán de comienzos del siglo XIX y de que la música italiana y francesa de los siglos XIX y XX con mucha frecuencia tienen elementos que son claramente identificables como nacionales, el nacionalismo es un fenómeno atribuido a la música de las naciones “periféricas”, naciones estas que buscan salir de la dominación de los estilos internacionales, particularmente los de origen germánico.¹⁰

La definición continúa con una lista de países y compositores que se consideran pertenecientes a esta “periferia” musical tales como España, Noruega, Checoslovaquia, Rusia, Hungría, Inglaterra y Estados Unidos entre otros.

Es interesante detenernos en esta definición, para observar como los países son divididos en dos grupos, el grupo del centro y el de la periferia, y se atribuye la producción nacionalista a los países de la periferia. En esta definición, que toma como centro del universo musical a los países centroeuropeos, se insinúa que el uso de elementos nacionales tuvo en música una función mas política que musical y que el objetivo del uso de material de origen folclórico, por parte de los compositores de la “periferia” se hacía como una estrategia para salir de la dominación cultural a la que

⁷ ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Rise and Spread of Nationalism*. London: Editorial Verso. 1983.

⁸ IBID p. 175

⁹ RANDEL, Don Michael, ed. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge and London. The Belknap Press of Harvard University Press, 1986, p. 5.

¹⁰ Traducción de la autora.

estaban sometidos por la música de los países del “centro”. No se contempla la posibilidad de que el uso de material de origen folclórico respondiera a una necesidad estética ni fuera producto de un contexto socio-cultural-histórico específico que otorgaba a los compositores una voz única y distinta de acuerdo a su país de origen.

Una vez mas esta definición está insertada dentro del discurso de la modernidad y surge desde una narrativa unilateral proveniente de los países centrales. No se contempla tampoco la posibilidad de que la aparición de música con elementos “nacionales” respondiera a un intento de construcción de identidad nacional motivada conscientemente por un deseo de construcción de estado.

Observamos entonces, como en la historiografía moderna de la música occidental, la definición comúnmente aceptada de nacionalismo ha sido la promovida por la musicología de la “cultura dominante” que afirma como valores centrales de la música, aquellos provenientes de la música alemana y en menor medida los de la francesa e italiana. Una definición claramente euro-centrista.

La definición anterior del *New Harvard Dictionary of Music* aún tiene resonancia y era válida en una época posterior al auge del estructuralismo cuando se vivía agudamente la necesidad de periodización de la historia en largos tramos que se puedan estudiar como estructuras. En 1986, el estructuralismo estaba en crisis y había dado paso al post-estructuralismo que hallaba un sitio de discusión en las ciencias sociales, en la filosofía, en la lingüística y también en la musicología aunque no con la misma fuerza que en las otras disciplinas. Una definición de nacionalismo musical desde el post-estructuralismo habría aludido a la intertextualidad de la obra musical y a su polimorfía, prestando más atención a las relaciones del compositor con la obra y con el público.

De acuerdo con Gerard Béhague¹¹, opino que se ha prestado poca atención a la motivación que haya podido tener el compositor para elegir o incorporar ciertos elementos del folclor. Tampoco se ha puesto atención al grado de conciencia que el compositor haya tenido al elegir ciertos elementos ya sea musicales o literarios que le confieran a la obra musical, en nuestro caso a la canción artística, un sentido nacional, ni a los efectos que su música ha podido tener sobre un cierto grupo social.

Es por esta razón que parto de la premisa de que la música tiene, y ha tenido a lo largo de la historia, un poder social y político definitivo en la construcción de la identidad nacional, que el compositor es fruto de un medio socio-cultural y pertenece a

¹¹ BÉHAGUE, Gerard. “Musical Nationalism in Mexico, Brazil and Argentina: Comparative Case Studies”. Artículo inédito de la Conferencia presentada en Viena, abril 2001.

una determinada clase que hacen de su música un vehículo de una ideología. En definitiva, afirmo que no existe la música absoluta. Este hecho es especialmente notorio cuando nos adentramos en el estudio del nacionalismo musical, no solo como movimiento estético sino socio-cultural. Esta corriente estética-socio-cultural se ha manifestado de formas diferentes a lo largo del tiempo, razón por la cual los musicólogos se han visto en la necesidad de hacer clasificaciones y sub clasificaciones de la misma.

Al considerar al nacionalismo como un movimiento estético-socio-cultural, es posible diferenciar la música de estilo nacional de la música nacionalista.

El musicólogo Gerard Béhague explicó muy claramente la diferencia entre música de estilo nacional y música nacionalista en el siguiente texto:

“La visión tradicional de estilo nacional como elemento definitorio del nacionalismo es precisamente lo que ha evitado durante largo tiempo tener un concepto inclusivo del nacionalismo musical”.¹²

Esta idea tradicional, que igualó estilo nacional a nacionalismo musical, pudo funcionar durante el siglo XIX, pero no es posible validarla a partir del siglo XX cuando los compositores de un determinado país asignaban carácter nacional a una música que podía no tener ningún signo identificable como perteneciente a un estilo nacional. En palabras de Dahlhaus:

Si el compositor pensó una obra musical como de carácter nacional y sus oyentes lo creen, este hecho es algo que el historiador debe considerar como un hecho estético, aun si el análisis estilístico no presenta ninguna evidencia.¹³

Lo que entonces define a la obra musical como nacionalista es todo un conjunto de valores culturales que son percibidos tanto por el compositor como por la audiencia. El concepto de identidad se sitúa en el punto central de esta discusión.

Las identidades colectivas implican entonces estructuras sociales y sistemas ideológicos complejos y heterogéneos. Rachik ha descrito dos tipos de identidad, la identidad dura y la blanda para tratar de diferenciar entre diferentes expresiones del concepto de identidad:

Cuando el grupo con el que tratamos corresponde a una categoría social amplia, la identidad es blanda y se reduce a estereotipo que tienen efectos en las interacciones sociales. El uso de identidades colectivas como medio de movilización, como instrumento político, exige que el

¹²IBID. Traducción de la autora del siguiente texto: “The traditional view of a national style strictly defining nationalism is precisely what has prevented for so long a clear, all-inclusive conceptualization of musical nationalism.”

¹³ DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa, 1997 p.54

grupo en cuestión esté organizado. Cuanto mas organizado esté el grupo y cuanto más sistemática su ideología, mas numerosas son las obligaciones de sus miembros y mas dura es de llevar la identidad nacional.¹⁴

La identidad colectiva implica la clasificación de las personas y los grupos sociales. La identidad del grupo esta basada en su identidad cultural, significa que los miembros de ese grupo comparten elementos culturales objetivos: una lengua, una religión y sus propias costumbres. Este enfoque esencialista exagera los fundamentos objetivos de la identidad colectiva y desecha los fundamentos subjetivos.

Los elementos subjetivos de la identidad son los que hacen posible que las personas que se sumen a una identidad colectiva no compartan obligatoriamente una cultura común, ni una psicología común. Lo que comparten únicamente son emblemas, símbolos que sirven para marcar su diferencia cultural. Por consiguiente la identidad colectiva se sustenta, no sobre elementos comunes objetivos, sino en la creencia subjetiva en determinados elementos considerados distintivos.

Lo que la musicología ha estado tratando de hacer al clasificar los diferentes momentos del nacionalismo musical en América Latina es evidenciar el tránsito que en la música se ha dado de una identidad objetiva a una subjetiva. En la música de América Latina, se observa una progresiva subjetivización de la identidad musical. De una manera progresiva se observa en la música la transición que se inicia en una etapa en la que se denominaba la música como nacionalista de acuerdo con criterios objetivos rígidos provenientes de grupos sociales concretos (las élites) a una etapa en la que la identidad es una identidad imaginada. Esta transición se observa en el análisis que sigue a continuación.

1.1.2 América Latina: identidades múltiples

El problema de la identidad cultural constituye un punto clave de la reflexión latinoamericana en torno a su propio ser y es necesario explorarlo antes de entrar en la discusión sobre el nacionalismo musical.

Un individuo encuentra su identidad cuando halla un conjunto de valores con los cuales se puede identificar y que dan un sentido y una orientación plenas al devenir de su existencia. De la misma manera, una cultura descubre su identidad y su más alto nivel

¹⁴ RACHIK, Hassan. "Identidad dura e identidad blanda". *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, num 73-74, Barcelona. pp. 9-20

cuando desarrolla un conjunto de valores que la tipifican, y su madurez consiste en llevar este conjunto de valores hasta su mayor expresión.

Para América Latina, la búsqueda de la identidad ha sido un proceso dramático y doloroso, debido a la multiplicidad de discursos y plurivalencias que hacen que no sea posible identificarse con un solo conjunto de valores. La diversidad y pluridimensionalidad que constituyen su mayor riqueza, son al mismo tiempo las que la desgarran en su inútil intento de encontrar una identidad única.

La imagen del mundo latinoamericano caracterizado por la heterogeneidad étnica y cultural, el sincretismo y la difusión de lenguajes culturales, se estructura en la idea de la “otredad” y de la posibilidad de que coexistan identidades múltiples. Un paradigma nuevo, difuso en esencia, polisémico y palimpséstico.¹⁵ Es quizá por esta razón que América Latina ha sido considerada por muchos como una "anomalía" en la historia del nacionalismo. Si se trata de estudiar este movimiento de acuerdo con los modelos tradicionales europeos encontraremos muy difícil analizar esta región debido a que carece de las tradicionales distinciones lingüísticas y étnicas asociadas con las identidades nacionales en Europa y Asia y además ha carecido de los procesos de consolidación del estado. Los identificadores convencionales de nacionalismo están todos presentes, pero de maneras complicadas.¹⁶

El término acuñado por García Canclini¹⁷, de *hibridación* resulta de gran utilidad cuando nos referimos a la identidad latinoamericana. Este término sugiere la mezcla de diferentes influencias, construcciones planeadas y construcciones generadas sin intencionalidad, sugiere lo extranjero mezclado con lo local, lo nacional y lo global, lo moderno con lo tradicional, lo rural con lo urbano. Al mismo tiempo encierra los conflictos de inclusión-exclusión que resultan de las luchas de poder que constantemente tienen lugar. Según García Canclini¹⁸, el concepto de hibridación integra una red de conceptos que incluyen contradicción, mestizaje, sincretismos, fusión, transculturación y criollización. Algunos de estos términos habitualmente se vinculan a disciplinas concretas, como es el caso de sincretismo para lo religioso, hibridación en la biología, mestizaje para describir desarrollos antropológicos, fusión para lo musical.

¹⁵ GUIRIN Yuri. “En torno a la identidad cultural de América Latina”. [online]: <<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/guirin.pdf>> Consultado el 6 de junio de 2011.

¹⁶ MILLER, Nicola. "The historiography of nationalism and national identity in Latin America". En *Nations and Nationalism*. 12 (2), 2006, 201–221. ©ASEN 2

¹⁷ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo 1989

¹⁸ IBID p.26

1.3 Nacionalismo musical en América Latina: 1810-1880

Soy de un país que en su primer decreto
mandó asesinar todas las flautas
y alzar un monumento
al clarinete traído de Europa ¹⁹

Fragmento del poema *Medias nonas* de Anabel Torres

Para analizar el nacionalismo en América Latina es necesario tener en cuenta que las poblaciones de los hoy llamados países latinoamericanos, están conformadas por tres grupos multiétnicos que aportaron rasgos distintivos y únicos; los indígenas, los descendientes de europeos y los provenientes de África.

Durante el siglo XIX en América Latina se llevaron a cabo las luchas de independencia y particularmente en el periodo comprendido entre 1810 y 1830, se independizaron la mayor parte de los países que habían estado bajo la dominación de la corona española. Al lograr la independencia de España, fueron los criollos, en esencia descendientes de españoles nacidos en América, quienes quedaron como grupo dirigente de las nacientes naciones. La élite criolla de los inicios del siglo XIX tenía poco interés en construir una nación-estado inclusiva, es decir que integrara a todos los miembros de la sociedad. De hecho, el objetivo principal de las guerras de independencia latinoamericanas fue el restablecimiento de los privilegios que los criollos perdieron debido a las reformas impuestas por los Borbones que favorecían a los españoles peninsulares sobre los españoles americanos.²⁰

En un principio sus energías estuvieron dirigidas a crear y consolidar instituciones y a establecer nuevos órdenes y modos de gobernar. Se logró la independencia política, pero no la económica ni la cultural. Algunas de las instituciones administrativas y la iglesia se mantuvieron durante casi todo el siglo XIX sin cambio alguno que hiciera perceptible la independencia alcanzada.²¹

¹⁹ TORRES, Anabel. *Medias nonas*. Editorial Universidad de Antioquia, Colección Celeste. Medellín, 1992.

²⁰ LYNCH, John. *Latin America between Colony and Nation: Selected Essays*. New York; Palgrave. 2001

²¹ PEÑÍN, José. *Nacionalismo musical en Venezuela*. Fundación Vicente Emilio Sojo. Editorial Texto CA, 1999. p.17

Para los jóvenes países latinoamericanos era lógico desear el establecimiento de una identidad distinta no solo de España sino también distinta de los países de la región. Existía el deseo de diferenciarse de los "otros". Según Chatterjee²², esta es una reacción natural en las naciones "emergentes".

Habitualmente, para crear estos rasgos distintivos, los grupos hegemónicos, en este caso los criollos, se convierten en los constructores de la imagen de la nación, simplemente buscando los elementos culturales o incluso geográficos que les hicieran "únicos". Estos rasgos únicos fueron después promovidos no solo entre los miembros de su nación sino promovidos al mundo entero para convertirlos en "marcadores de identidad".²³

Pero en el caso de América Latina existe una paradoja; Chatterjee clasifica el nacionalismo en dos tipos, el occidental y el oriental. La diferencia radica en que las naciones "occidentales" que generalmente son equiparadas con Europa occidental y los Estados Unidos, en el proceso de comparar y contrastar su cultura con otros, tienen unos parámetros de desarrollo que los hacen percibirse a si mismos como "equipados culturalmente". Ellos comparten valores, objetivos, necesidades y habilidades o tecnologías.²⁴ Por otra parte las naciones "orientales", como por ejemplo la mayoría de los países de África, Asia y América Latina, probablemente no comparten los mismos valores, necesidades y pueden no estar al nivel de desarrollo que les permita alcanzar los niveles de las sociedades que imponen los modelos.

Por esta razón, los países de las naciones "orientales" intentan alcanzar el nivel de las naciones "occidentales" y en ese intento pierden lo que los distingue como únicas. Aquí se genera una fuerte contradicción pues al mismo tiempo que imitan a un modelo son hostiles a él. Inconscientemente estas sociedades "orientales" se auto-colonizan y en la superficie creen que están construyendo una identidad, pero lo que refuerzan es la identidad y los valores de las naciones "occidentales".

En América Latina el grupo de los criollos blancos, tuvo como modelo a Europa y especialmente a Francia, país que dictaba los ideales estéticos del momento. esta élite criolla, que constituía un porcentaje muy pequeño de la población de aproximadamente

²² CHATTERJEE, Partha. *Nationalist thought and the Colonial World: A derivative Discourse*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

²³ Ibid

²⁴ Ibid

un 5%, se encontró inventando un orden a imitación de los países que en el momento, y abanderados con las ideas de la ilustración, inauguraban la modernidad.

Al imitar a la sociedad y los valores europeos, especialmente franceses, las élites de las nuevas naciones americanas dieron la espalda por completo a las poblaciones indias y negras, negando de un tajo su presencia y su aporte cultural. Esta contradicción que se genera al intentar construir la identidad básicamente negando los elementos que nos hacen únicos y nos distinguen, se pudo observar a lo largo y ancho de América Latina en todas las artes en este periodo inmediatamente posterior a la independencia y hasta entrado el siglo XX. Este comportamiento les incluye en la clasificación de Chatterjee como sociedades "orientales".

Ilustra esta situación el siguiente texto escrito por el músico cubano Eliseo Grenet:

Tomando como punto de partida la prosodia del cubano educado, la cual es muy cercana a la del español, podemos observar cómo en la medida en que nos adentramos en las clases populares, el acento español se va perdiendo y se contamina con la forma que el negro tiene de usar el lenguaje y expresar sus pensamientos. La misma situación se observa en la música. La tendencia musical cercana a la tradición blanca, esta inspirada por la mas pura herencia española y muestra elegancia, delicadeza y aristocracia en su expresión. En esta tradición musical blanca encontramos a personalidades como Eduardo Sánchez de Fuentes, educado en un ambiente colonial y alumno de Ignacio Cervantes, quien vivió en el mismo ambiente y usó el mismo lenguaje. Sánchez de Fuentes, quien no niega la profundidad de las raíces africanas en nuestra música, confiesa que el no siente que su producción tenga elementos africanos²⁵.

Simultáneamente Europa estaba en medio de una lucha por la hegemonía entre los nuevos poderes: los anglosajones y los franceses. Los franceses decidieron proclamarse herederos del imperio romano y llamarse a si mismos “latinos”. Es en este momento cuando progresa la idea de Latinoamérica entre las élites criollas, que al llamarse a si mismas latinoamericanas, se sienten parte de la Europa de la que tanto desean formar parte. Los criollos blancos latinoamericanos se sintieron europeos de segunda categoría y en ellos prevaleció un sentimiento de inferioridad racial y cultural que estuvo en la base de políticas que incentivaron fuertemente las migraciones europeas y que continuaron con el exterminio de las poblaciones indígenas (como sucedió en el caso de Argentina). A estos sentimientos de inferioridad racial se sumaron creencias de que el clima tropical

²⁵ GRENET, Emilio. *Popular Cuban Music. 80 Revised and Corrected Compositions*. La Habana, 1939. p. XI.

impedía el desarrollo de una “civilización”,²⁶ creencias reforzadas por las teorías evolucionistas y biólogos en boga. Se había logrado la independencia de España, pero la mentalidad colonizada continuaba operando, lo cual se reflejó en todas las manifestaciones culturales y sociales.

La música no fue una excepción pues se continuó utilizando el canon europeo, situación que se conserva, en gran medida hasta nuestros días en la música considerada "artística" o "académica".

Esta situación no es exclusiva de América Latina pues se observa también en la música de la América anglosajona. En palabras de García Canclini, refiriéndose a la situación europea durante la época en que allí florecieron los movimientos nacionalistas:

El pueblo comienza a existir como referente del debate moderno a fines del siglo XVIII y XIX, por la formación en Europa de estados nacionales que trataron de abarcar a todos los niveles de la población. No obstante, la ilustración piensa que este pueblo al que hay que recurrir para legitimar el gobierno secular y democrático es también el portador de lo que la razón quiere abolir: la superstición, la ignorancia y la turbulencia. Por eso se desarrolla un dispositivo complejo, en palabras de Martín Barbero, “de inclusión abstracta y de exclusión concreta”²⁷. El pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, pero molesta como lugar de lo in-culto por todo lo que le falta.²⁸

En el caso de América Latina la élite criolla empezó a usar el término nación con la intención de legitimar su afiliación con España, para evidenciar sus diferencias con España y para hacer notar su diferencia con los otros grupos raciales que habitaban sus respectivos países, es decir para enfatizar su no pertenencia a los grupos indígenas, africanos o mestizos que en su caso representan al “pueblo”.

Para este grupo un término más cercano a lo que hoy entendemos por estado-nación fue entonces el término de patria, el cual implicaba pertenencia a un territorio pero no necesariamente identificación con todos sus habitantes (el pueblo), de manera que varias naciones podían existir en una patria. Esta situación persistió hasta bien entrado el siglo XIX en América Latina justamente porque evitaba confrontar el complicado problema de cómo integrar a toda la población dentro de la nación.²⁹

²⁶ FUENTES, Carlos. *The Buried Mirror: Reflections on Spain and the New World*. Mariner Books Edition, 1999.

²⁷ MARTÍN BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili, 1987. pp.15-16.

²⁸ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989, p.197.

²⁹ MILLER, Nicola. "The historiography of nationalism and national identity in Latin America". En *Nations and Nationalism*. 12 (2), 2006, 201–221. ©ASEN 2.

En América Latina no hubo un intento, al menos es esta etapa, de incluir a estos grupos que representaban al pueblo, de la forma a la que hacía referencia Martín Barbero, este fenómeno lo observaremos en una etapa posterior. En esta época el nacionalismo cultural y el nacionalismo musical fueron sobre todo un proyecto, un deseo de construcción de una identidad por ese entonces imaginada, a través de los sonidos.

El ámbito musical de las jóvenes naciones americanas continuó entonces dominado por músicos europeos. Hacia la mitad del siglo XIX numerosos músicos llegaron al Nuevo Mundo provenientes especialmente de Italia y España, la mayoría de ellos llegaban como integrantes de compañías de ópera italiana que luego se quedaban en Latinoamérica y fueron quienes originaron numerosas escuelas de música y canto.³⁰ Estos músicos hicieron su mayor esfuerzo por poner al día a las clases privilegiadas de los diversos países, con las modas musicales de Europa.

Como dice Bernardo Illari:

En un momento en que la nación era un puro rótulo, deseo y proyecto, sin poder estatal que la sustentara y una vida comunitaria propia, la música nacional puede haber sido considerada tal en función de, por una parte, representar las características formales que se quería infundir a la futura nación, y por otra, desarrollar un estilo distintivo, referencia autóctona o no. Su nacionalismo era tan volátil como la misma volátil y etérea idea de nación, y en el mejor de los casos, constituía una propuesta desarrollada en el seno de un grupo social generacional, a ser recogida por las futuras generaciones; pero ello no la hace menos interesante para entender los procesos que relacionan música e identidad territorial, ni menos nacional, a su modo.³¹

Es importante tener en cuenta que América Latina es una región muy grande y diversa y que las generalizaciones al referirnos al movimiento nacionalista nos deben servir como marco de referencia, sin perder de vista las situaciones únicas de cada país. Incluso el hecho de delimitar cada período con fechas resulta aventurado puesto que dentro de un mismo país coexisten compositores que escriben en diferentes estilos que podrían ser ubicados en diferentes momentos del nacionalismo. Por esta razón en este estudio proporciono un marco general y a la vez menciono casos particulares, situaciones que ocurrían en diferentes países para que el lector tenga una visión de conjunto, un punto de partida para iniciarse en determinado país, época o compositor.

³⁰ BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: An introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1979.

³¹ ILLARI, Bernardo. “Ética, estética y nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Volumen 10, ICCMU, Madrid, 2005.

1.2.1 Los himnos nacionales latinoamericanos: ¿Hacia una identidad nacional?

Que alegría más desgarradora, que ternura más acongojada y jubilosa. Las muchachas y muchachos, los viejos y los niños, las mujeres pidieron el *Himno Nacional* a la marimba. Hacía muchos años, muchos años, que no lo había escuchado. Me tocó cantarlo con mi pueblo en aquella ocasión inolvidable. No creo ser patriotero ni sentimental: simplemente, se me reveló entonces, de nuevo, cuán definitivos son la niñez y el dominio de la tierra. Fragmento de “Guatemala, las líneas de su mano” de Luís Cardoza y Aragón,³²

En esta época posterior a la independencia, cuando las naciones latinoamericanas intentaban construir su imagen de nación, creando símbolos que las identificaran como tales, uno de los más importantes símbolos, relacionado con la música, fue la composición del himno nacional. La composición de los himnos nacionales representa la asociación mas directa y evidente entre música-nacionalismo-construcción de la identidad nacional:

“la música en sí misma es un poderoso símbolo de identidad, del mismo modo que el lenguaje ... Es uno de aquellos aspectos de la cultura que, cuando surge la necesidad de ello, mejor sirven al propósito de afirmar la “identidad étnica”. Su efectividad puede ser doble: no sólo actúa como un medio eficaz para la identificación de diferentes grupos étnicos o sociales, sino que posee fuertes connotaciones emocionales y puede ser utilizada para afirmar y negociar la identidad de una manera especialmente poderosa”.³³

La necesidad de tener un himno nacional se desarrolló lentamente y se originó en Inglaterra alrededor de 1750 seguida por Francia y España. Muchos países latinoamericanos siguieron este modelo en épocas tan tempranas como el caso de Argentina que tuvo su himno en 1813, Chile en 1819 y Perú en 1821. Tal como dijera Turino:

En la creación de los emblemas musicales en este momento histórico, no existía intención de resaltar elementos distintivos locales porque la idea de nación como una unidad cultural distinta no era operativa todavía como generador de legitimidad política. En vez de resaltar lo que los hace únicos desde el punto de vista cultural, los himnos nacionales oficiales fueron adoptados para mostrar un símbolo que los legitimara con otros estados en términos

³² CARDOZA Y ARAGÓN, Luís. *Guatemala: las líneas de su mano*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 56.

³³ BAILY, J. *Music and the Afghan National Identity*. En SOCKES, M. (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford. Berg, 1994.

internacionales; es decir, la legitimidad y soberanía de los estados nacientes se basaba en su similitud con los estados existentes y no en sus diferencias.³⁴

Una observación mas detenida a estos himnos y a sus fechas de composición y compositores en América Latina, nos servirá para ilustrar como la música y los modelos estéticos de los países latinoamericanos, estaban en manos de músicos europeos en aquel momento y fuertemente influenciados por la ópera italiana.

Podemos mencionar el caso del Himno Nacional de Colombia³⁵, compuesto en 1887 por el cantante italiano Oreste Sindici (1837-1904), quien había llegado a Bogotá con una compañía de ópera algunos años atrás. Sindici, usando los versos del ex presidente colombiano Rafael Núñez compuso el himno oficialmente adoptado como tal en 1920. El himno nacional de Ecuador³⁶ fue creado por el francés Antonio Neumege (1818-1871) quien recibió su formación musical en los conservatorios de Milán y Viena. El Himno Nacional de Bolivia³⁷ fue escrito por el cantante italiano Benedetto Vincenti (1815-1914) en 1845.

Los himnos nacionales de Uruguay³⁸, adoptado en 1845 y de Paraguay³⁹ adoptado en 1846, fueron compuestos por el compositor y director de orquesta húngaro José Francisco Debali (1791-1859) quien recibió su formación en Hungría e Italia. El himno uruguayo llama la atención pues al escuchar sus primeros compases se puede pensar que se esta escuchando una obra de Donizetti o de Rossini. Incluso algunos compases son prácticamente idénticos a fragmentos de *Lucrecia Borgia* de Gaetano Donizetti.

Los himnos nacionales ilustran como lo nacional se construye proyectando una serie de valores pertenecientes a las élites.

Un caso interesante, precisamente por constituir una excepción, es el del Himno Nacional de Brasil, compuesto por el compositor brasileño Francisco Manoel da Silva (1795–1865). Da Silva compositor de canciones y profesor de música en Río de Janeiro, fue uno de los fundadores de la Academia de Música y Ópera Nacional institución que

³⁴ TURINO, Thomas. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations" *Latin American Music Review*. Vol. 24 N.2 Fall/Winter, 2003 University of Texas Press. Pp.179. "In the creation of musical emblems for the state at this point in time, there was no impetus to mark local stylistic distinctions because the idea of nation as a distinct cultural unit was not yet operative as a basis for political legitimacy. Rather than indexing cultural uniqueness, the official anthems were adopted to exhibit iconicity with other legitimate states in cosmopolitan terms; that is, the assertion of legitimacy and sovereignty for emerging states was based on similarity with existing states not difference."

³⁵ Ejemplo musical 1: *Vidalita* de Alberto Williams. Interpretan Maria Teresa Uribe y Balazs Szocolay.

³⁶ Ejemplo musical 2.

³⁷ Video 1: Himno Nacional de Bolivia

³⁸ Video 2: Himno Nacional de Uruguay.

³⁹ Video 3: Himno Nacional de Paraguay.

se convertiría mas adelante en el Instituto Nacional de Música. Alumno del padre José Mauricio, Da Silva compuso numerosas modinhas y lundus y una opera titulada *O prestígio da lei*.

HIMNO NACIONAL DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

Arreglo de G. GRASSO
INTROD.
Allegro (♩ = 169)

de FRANCISCO J. DEBALLI

PIANO

The musical score is written for piano and violin. The piano part is in the left hand, and the violin part is in the right hand. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 169 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score begins with a piano introduction marked 'PIANO' and 'ff' (fortissimo). The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The bottom of the page contains the publisher's information: 'RICORDI AMERICANA S. A. E. C. Buenos Aires' and 'Todos los derechos de la presente edición están reservados.' along with the number 'B.A. 2043'.

RICORDI AMERICANA S. A. E. C. Buenos Aires
Todos los derechos de la presente edición están reservados.
B.A. 2043

Ilustración 2: Primera página del *Himno de la República Oriental de Uruguay* compuesto por el húngaro José Francisco Debali (1791-1859). Llama la atención el estilo de escritura operístico, que evidencia la importancia del género en América Latina en este periodo. Esta situación pone de manifiesto el hecho de que la construcción de la identidad nacional se basa en los modelos europeos.

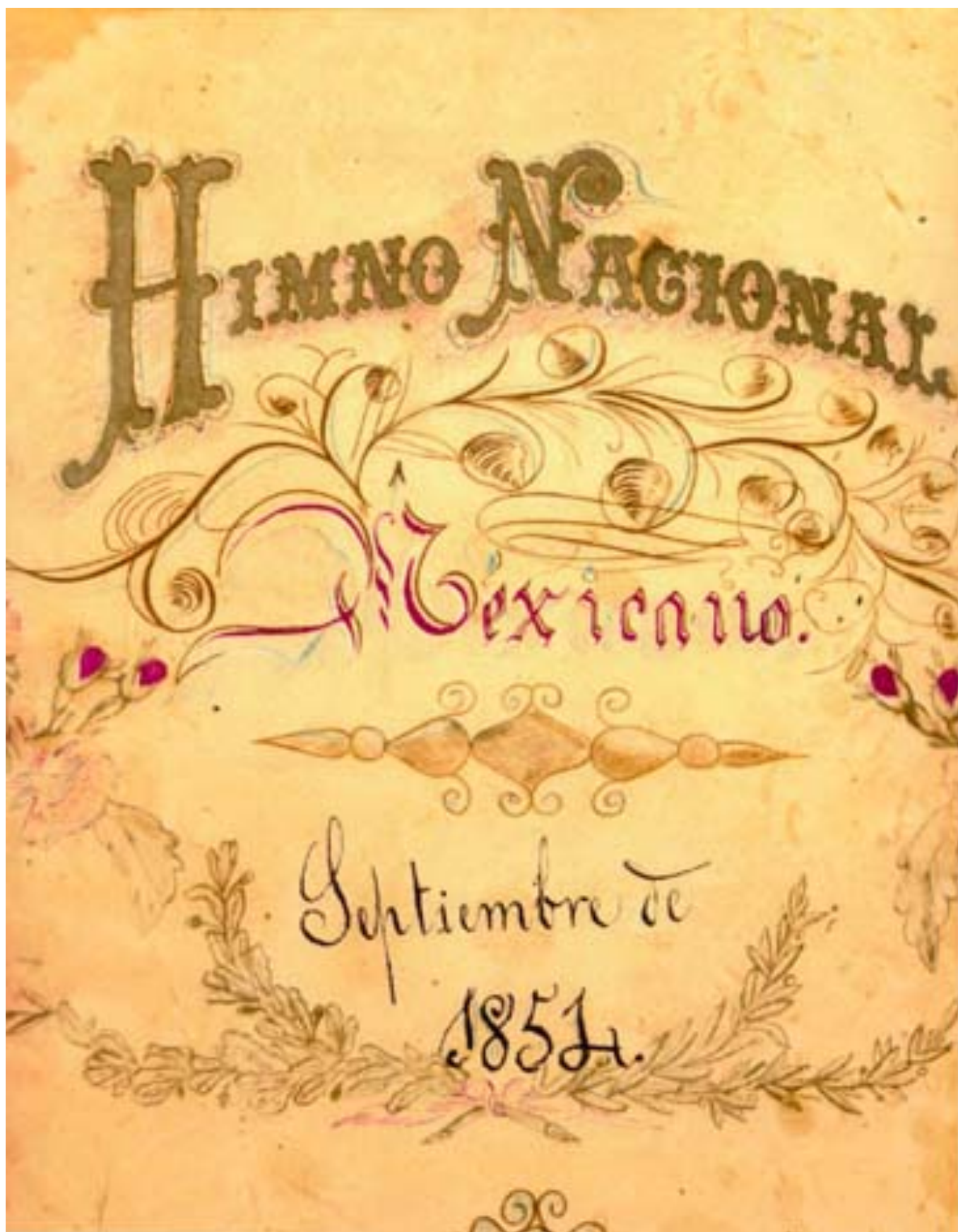


Ilustración 3: Portada de una de las primeras ediciones del Himno Nacional Mexicano, fechada en 1851. Imagen proveniente de la colección de música mexicana de Gabriel Saldivar. México D.F

X

Letra de:
 FRANCISCO
 GONZÁLEZ BOCANEGRA.

Himno Nacional Mexicano.

MARCIAL. (♩=76) CONFORME A LA 1ª EDICIÓN PUBLICADA EN 1854.

MÚSICA DE: JAIME NUNÓ.

CORO

Me_xi - ca nos al gri - to... de gue - rra El a - ce - ro a - pre - sta - d y el bri -

dón Y re - tiem - ble en sus cen - tros la tie - rra, Al so - no - ro ru - gir del ca -

nón, Y re - tiem - ble en sus cen - tros la tie - rra Al so - no - ro ru - gir del ca -

Estrofa.

nón. Ci - ña i - ña pa - tria tus sie - ntes de o - li - va De la paz... el an - ge - l di -

fin.

Ilustración 4: El himno nacional mexicano⁴⁰, compuesto en 1854, es otro ejemplo de un himno nacional latinoamericano escrito por un músico europeo, el catalán Jaime Nunó. Desde la primera estrofa se hace referencia a la “patria”, como emblema unificador. Imagen proveniente de la colección de música mexicana de Gabriel Saldívar. México D.F

⁴⁰ Video 4: Himno Nacional Mexicano

1.2.2 Música de salón e influencia de la ópera italiana

En la música de salón de este período, tanto en Latinoamérica como en Europa predominó la ópera italiana y la música para piano. Su influencia se hizo sentir en toda América Latina y dejó una impronta en la historia musical de la región. Siguiendo lo sucedido en Europa, se construyeron teatros, se invitó a compañías enteras de ópera (provenientes especialmente de Italia) y se crearon las infraestructuras para sustentar esta "moda".

La ópera, fenómeno urbano y público, fue desde sus inicios un espejo en el que se reflejaron la sociedad y los valores del momento. Un espejo que representaba lo que “se era”, pero que representaba sobre todo lo que “se quería ser”. Hecho social y político por excelencia, la ópera fue el espacio en donde las clases dirigentes proyectaban la imagen idealizada de una nación "civilizada" y culta sintonizada y sincronizada con la moda imperante en el viejo mundo. Las representaciones de ópera fueron el escenario público por excelencia para mostrar el poder y el avance social y cultural de la nación.

Aunque existen referencias de óperas escritas por compositores latinoamericanos o residentes en América Latina durante el siglo XVIII, como por ejemplo *La púrpura de la Rosa* escrita por el español Tomás Torrejón y Velasco (1701) residente en el virreinato del Perú o *Parténope*^{41, 42} escrita por el mexicano Manuel de Sumaya⁴³ (1711), estos

⁴¹ RUSSELL, Craig H. Materiales entregados en el *Barcelona Festival of Song*, 2011 y 2012.

⁴² RUSSELL, Craig H. “Sumayas’s *Rodrigo* (1708) and *Partenope* (1711): Mexican Theatricality and European Inspiration,” presentado en la conferencia *Musical Theater and Identity in Eighteenth-Century Spain and America*, UCLA and the Clarke Center, Los Angeles, California, 27-28 Octubre, 2006.

⁴³ Referencia a Sumaya y a su obra *Parténope* se encuentra en Suro Library Sept. 2, 2005
Call number Z1420 .B47 6 vols. BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano. *Biblioteca Hispano Americana Septentrional o Catálogo y noticias de los literarios que o nacidos o educados, o florecientes en la América septentrional española, han dado a luz algún escrito, o lo han dejado preparado para la prensa. 1521-1850. La escriba el Dr. D. José Mariano Beristáin de Souza de las Universidades de Valencia y Valladolid, Caballero de la Orden de Carlos III. Y Comendador de la Real Americana de Isabel la Católica, y Deán de la Metropolitana de México.* 6 vols. 3ª ed., tomada de la segunda. Amecameca, México, 1883. Revisada conforme a la primera, México, D.F. 1816-1821. Mexico City: Ediciones Fuente Cultural, n.d.?
ZUMAYA (D. Manuel) natural de México, presbítero, maestro de capilla de la iglesia metropolitana de su patria. Fué muy estimado por su habilidad música del virrey duque de Linares, para cuya diversión tradujo al castellano y puso en música varias óperas italianas. De esta capital pasó a Oaxaca en compañía del Illmo. Montañó, deán de México, obispo electo de aquel obispado, en cuya catedral fué cura párroco. Allí dedicado exclusivamente al estudio de las ciencias sagradas y al cumplimiento de su ministerio pastoral, murió en paz llorado de sus feligreses. Escribió: *Vida del P. Sertorio Caputo, jesuita, traducida del italiano*. MS. Es traducción diferente de la que corre hecha por el P. Mora, jesuita / [p. 202] mexicano. — “*El Rodrigo*.” Drama que se representó en el palacio real de México para celebrar el nacimiento del príncipe Luis Fernando. Imp. en México por Ribera, 1708. 8º—*La Partenope*. Ópera que se representó en el palacio real de México en celebridad de los días del Sr. Felipe V.” Imp. en México por Ribera, 1711. 8º

constituyen casos aislados durante este siglo. La verdadera eclosión operística en América Latina ocurrió durante el siglo XIX, coincidiendo con el logro de la independencia de España y Portugal.

Poco a poco, la ópera fue incorporándose a la vida de las naciones nacientes y adquiriendo su estatus de arte refinado. Se convirtió en sinónimo de buen gusto, civilización, prosperidad y refinamiento y en esa medida constituyó desde sus inicios en un ingrediente esencial para la consolidación de la nación.

La ópera italiana desempeñó el papel más importante; Rossini se impuso como modelo a imitar seguido de cerca por Bellini y Donizetti. Las representaciones estaban generalmente a cargo de pequeñas compañías provenientes de Italia quienes importaban "divas" que se convertían en modelos de belleza y de buen gusto entre las damas de la sociedad. El sometimiento estético a los modelos italianos era tal, que incluso cuando compositores locales se aventuraban en el género, escribían óperas en el más puro estilo italiano, no solo desde el punto de vista musical sino también desde el argumental. Encontramos muchas óperas de compositores latinoamericanos con libretos que narran hechos provenientes de la mitología griega o romana, la mayoría de ellas escritas en italiano.

Se destacan las obras del compositor brasileiro Carlos Gomes (1836-1896) y del mexicano Melesio Morales (1838-1908). Gomes, hijo de un modesto músico de provincia, inició su formación musical con su familia, continuando en el Conservatorio Imperial de Música en Río de Janeiro en donde se familiarizó con las obras de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi inclinándose por la ópera desde temprano. Continuó sus estudios en Milán en donde escribió la mayor parte de su obra alcanzando la fama como compositor de óperas. Sus óperas más conocidas fueron *Fosca*, *Lo Schiavo*, *Cóndor* y la más conocida, *Il Guarany*. Todas estas óperas fueron estrenadas primero en Italia y luego en América Latina. La obertura de *Il Guarany*⁴⁴ alcanzó tal popularidad en Brasil, que hoy en día es considerada casi un segundo himno nacional.



Por su parte el mexicano Melesio Morales, estrenó su ópera *Ildegonda* en el teatro Pagliano de Florencia en 1869 logrando con ello despertar el fervor patriótico en su país que lo recibió con honores de estado a su regreso a México. Morales había logrado, en el imaginario colectivo, que México se pusiera a la "altura" de la civilización europea al ser

⁴⁴ Video 5: Obertura de *Il Guarany* de Carlos Gomes.

capaz de producir una ópera en estilo italiano y que además fuera estrenada en la mismísima Florencia.

El caso de Morales representa de manera muy clara la situación que se vivía en los diversos países de América Latina. En la ópera, al igual que en la canción artística, la construcción de la identidad no era un proceso que se resolviera con el desarrollo de un estilo propio y nacional, sino un lugar al que se aspiraba llegar al lograr desarrollar una voz equiparable a la de las naciones "civilizadas" y "cultas".⁴⁵ Las óperas de estos compositores eran italianas en el mismo sentido en el que las óperas de Mozart eran italianas, pues seguían unas convenciones y normas estilísticas que las sitúan en este apartado.⁴⁶

El predominio de la ópera, despertó la apreciación y el gusto por el canto lírico entre las clases dominantes que se encargaron de que el hecho "público" de la ópera, se transformara en un hecho "privado", al desarrollar el gusto por la música en tertulias, veladas y *soirées* en donde se cantaban arias aisladas en reducciones para voz y piano.

Estos espacios privados, escenarios de mayor libertad creativa y de calidez casi familiar, fueron los lugares que abrieron la puerta al nacimiento de la canción artística o de salón, un género que estaba cercanamente emparentado con la ópera pero que por su relativa sencillez y "pequeñez" dejó paso a experimentaciones que la llevarían a vestir, antes que la ópera, el traje del nacionalismo.

Se multiplicaron los lugares en donde se ejecutaba la música, y los pianos, instrumentos centrales en este proceso, llegaron por cientos a las costas de la América Latina. Ilustra esta situación el caso de Bogotá, la capital colombiana, en donde en 1850, el piano alcanzó tal popularidad que llegó a haber más de dos mil en la ciudad, casi uno por cada quince habitantes.⁴⁷ Caso similar se vivió en La Paz, Bolivia en donde tocar el piano era signo de refinamiento entre las señoritas de la sociedad. Esto se tradujo en una gran demanda de pianos y profesores de este instrumento.⁴⁸

En Perú se conoce del arribo de los hermanos italianos Rebagliati en 1863 quienes desempeñaron un papel importante en la enseñanza y la recopilación y estilización de

⁴⁵ En Argentina se destacó el compositor Francisco A. Hargreaves (1849-1900) quien compuso la ópera *La gatta bianca*, considerada la primera ópera argentina. Se estrenó en Italia en 1875.

⁴⁶ KULP, Jonathan Lance: "Carlos Guastavino: A study of his songs and musical aesthetics" Ph.D., The University of Texas at Austin, 2001, 285 pages; AAT 3023555. p.66.

⁴⁷ GRADANTE, William. Artículo sobre Colombia en *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol 6 Latin America, 1996, p. 376.

⁴⁸ SOUX, María Eugenia. "La música en la ciudad de La Paz:1845-1885". Tesis de pregrado. Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia, 1992.

canciones tradicionales. Uno de los hermanos, Claudio,⁴⁹ fue el responsable de hacer una de las primeras colecciones de canciones, compuesta básicamente de estilizaciones de canciones tales como la zamacueca.⁵⁰

Se construyeron importantes teatros para representar la ópera, pudiendo destacarse el Teatro Colón de Buenos Aires inaugurado en 1908, que llegó a ser considerado uno de los teatros de ópera más famosos del mundo.

En esta época, de manera paulatina se fundaron sociedades para promover la música, escuelas y sociedades filarmónicas. Esto pasó en mayor o menor medida en todos los países latinoamericanos en la misma época. Hasta finales del siglo XIX la actividad musical se centró en conformar instituciones y sociedades musicales para promover la música, que fueron las precursoras de los actuales conservatorios.^{51,52}

Tenemos que esperar a las últimas décadas del siglo XIX para empezar a ver o mejor dicho, a escuchar, intentos de inclusión de elementos autóctonos, ya sea musicales o temáticos, en las óperas de factura latinoamericana. Puede citarse el caso de la ópera *Guatimotzin*, del mexicano Aniceto Ortega, estrenada en 1870.

⁴⁹ Violinista, compositor y director de orquesta. La figura más importante de la música peruana del siglo XIX, conjuntamente con José Bernardo Alcedo. Nació en Savona, Italia y murió en Lima en 1909. Fue un increíble promotor de la música clásica en el Perú. Llegó a Lima en 1863 con 20 años de edad, en compañía de su padre Angel Rebagliati y de sus hermanos que también fueron músicos. Era un excelente maestro y durante más de 40 años enseñó y adiestró a varias generaciones de intérpretes y compositores peruanos. Si bien no abandonó el género operístico fue el introductor en Lima de música de cámara de categoría, como lo demuestran sus estrenos de obras de Haydn, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, etc.

⁵⁰ Información sobre los hermanos Rebagliatis se encuentra en RAYGADA, Carlos, “Panorama musical del Perú”, Boletín Latinoamericano de Música 2 (1936), pp.193-195.

⁵¹ BÉHAGUE, Gerard: *Music in Latin America: An introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey. Prentice-Hall, 1979.

⁵² MIRANDA, Ricardo: “Un siglo de ópera en México”. en *La ópera en España e Iberoamérica*. Vol II. En CASARES RODICIO, Emilio y TORRENTE, Álvaro. (Ed), ICCMU, Madrid, 1999. p. 161.

1.3 Se inicia la construcción del sonido nacional: 1880-1920

No había sino dos flautas de caña, un tambor improvisado, dos alfandoques y una pandereta; pero las finas voces de los negritos entonaban los bambucos con maestría tal; había en sus cantos tan sentida combinación de melancólicos, alegres y ligeros acordes; los versos que cantaban eran tan tiernamente sencillos, que el más culto diletante hubiera escuchado en éxtasis aquella música semisalvaje.

Fragmento de “María” de Jorge Isaacs (1867)⁵³

En esta fase la producción musical de los compositores de la época continúa sujeta a los estilos europeos, es decir, es decir se basada en formas y estilos europeos. Esta situación es totalmente coherente con la historia de los países latinoamericanos que hasta muy poco tiempo atrás habían sido colonias europeas y cuyos modelos eran los de la música europea.

La música cumple una función de reafirmación y construcción de una auto-imagen social-histórica en las naciones nacientes.

La ópera *Atahualpa* del boliviano Adolfo Ballivián (1831-1874) y la composición *Zapateo indio* de la boliviana Modesta Sanjinés (1832-1887) representan raros ejemplos de música con elementos locales. Los dos compositores pertenecían a familias principales, siendo el primero hijo del presidente boliviano José Ballivián (1841-1847) y la segunda perteneciente a una familia adinerada de La Paz, habiendo estudiando en París, donde vivió por muchos años.

Los compositores, se formaban en Europa teniendo un conocimiento mayor de la música y técnicas europeas que de las músicas locales. En este periodo se superponen tendencias y se experimenta una transición, pues al mismo tiempo coexisten compositores escribiendo en el estilo del siglo XIX, muy europeos, con otros que están ya interesándose por la música autóctona. Este fenómeno es simultáneo lo cual genera un espacio de intersección en el cual conviven las dos maneras de hacer música y construir el sonido "nacional".

Incluso en un mismo compositor podemos observar los dos momentos de esta transición, pues algunos en una etapa temprana escriben en estilo europeo en francés o italiano y en una etapa más avanzada escriben canciones con marcado estilo nacional y textos en lengua vernácula.

⁵³ ISAACS, Jorge. *María*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.

A mi amigo Sr. Luis BERISSO.
 —+*+—
 °R°O°M°A°N°Z°A°
 PARA TENOR.

Poesia di L. STECCHETTI.

Musica di A. BERUTTI.

ANDANTE.

CANTO.

ANDANTE.

PIANO.

p

Do - ve sei do - ve sei tu che m'haidet.to

Ilustración 5. En este fragmento de *Romanza* del compositor argentino Arturo Berutti (1858-1938) se observa la fuerte influencia de la ópera en los compositores del cono sur. La obra está escrita en italiano y no se diferencia prácticamente de las arias escritas en la época por los compositores italianos. Partitura perteneciente a mi colección

Las élites criollas se encontraron imitando un nuevo orden tomando como modelo a Francia, pero se encontraron haciéndolo en dos lenguas, el español y el portugués, que estaban quedando “atrás” con respecto a las lenguas de los países occidentales “civilizados”. Por esta razón las canciones artísticas compuestas en esta época en América Latina suenan como arias de ópera italiana o como canciones francesas y son escritas en su mayoría en italiano, francés y alemán.

II. L' Echelle d'amour

Paroles de
Th. GAUTIER

Musique de
Arturo Luzzatti

Vivo e spigliato

f sf f. assai stacc.

CHANT *spigliato*

Sur le bal-con où tu te pen-ches

Ilustración 6: Fragmento de la canción L'Echelle d'amour del compositor argentino Arturo Luzatti (1875-1959). Llama la atención la elección del poeta Theophile Gautier uno de los favoritos de los compositores europeos de su época. Partitura perteneciente a mi colección personal.

Destronados el español y el portugués de su hegemonía, los compositores escriben sus piezas vocales en las lenguas de los países a los que aspiran "imitar"; francés, italiano y alemán. Esta situación denota una forma de racismo lingüístico, es decir, el uso de una lengua asociado a una jerarquía y a una estructura de poder.

Se pone de manifiesto como la lengua, ha estado en el centro del proyecto de colonización-dominación. No es de extrañar que los compositores, en su mayoría, escribieran sus piezas vocales en las lenguas de los países "civilizados".

Roseas flores d'alvorada...

Moderado

V O Z.

Ro-seas flô - res d'al - vo - ra - da, Teus per-

PIANO.

fu - mes cau - sam dôr... Ro-seas flô - res d'al - vo -

Ilustración 7: Fragmento de una de las *Modinhas Imperiais* recopiladas por Mario de Andrade titulada “Roseas flores d'alvorada...”.⁵⁴ Esta obra es una de las primeras escritas en el portugués de Brasil, sin embargo conserva una línea vocal totalmente operística.



Hubo notables excepciones en el género de canción, como el caso de las *Modinhas imperiais*⁵⁵, escritas en portugués. Aunque estas canciones estén escritas en portugués, musical y estilísticamente responden al modelo del aria de ópera italiana.⁵⁶

⁵⁴ Video 7.

⁵⁵ ANDRADE, Mario de: *Modinhas imperiais*. São Paulo, 1964.

⁵⁶ Representativas de este periodo son las canciones escritas por los siguientes compositores: Argentina: Juan Pedro Esnaola (1808-1878), Herman Bemberg (1859-1931), Arturo Berutti (1858-1938), Pablo Berutti (1866-1914), Oreste Bimboni (1846-1905) y Arturo Luzatti (1875-1959). Colombia: Las obras de Joaquín Guarín (1825-1854) y Atanasio Bello (1800-1876) representan casos excepcionales de canciones escritas en español durante esta época. Brasil: Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Francisco Braga y Carlos Gómez. La colección de *Modinhas Imperiais* recopilada por Mario De Andrade. Perú: Federico Gerdes (1873-1953).

En México empiezan a componerse canciones incorporando motivos nacionales. Un compositor que se destaca es Miguel Ríos Toledano quien en palabras de Guadalupe Campos:

El amor por el pasado histórico, por las costumbres "folklóricas" de la patria y el anhelo de evocación de los grandes momentos heroicos en la vida de los antepasados indígenas, fomenta la preocupación de compositores como Miguel Ríos Toledano por la restitución y aprecio de los auténticos valores mexicanos ⁵⁷

Observamos como los compositores comienzan de manera consciente a interesarse en las músicas locales, integrando sus elementos en las nuevas composiciones.

⁵⁷ CAMPOS, Guadalupe; SALDIVAR, Gabriel. "La música mexicana para canto y piano en el siglo XIX y sus vinculaciones con la Europea". Conferencia pronunciada en el Primer Curso de Historia de Interpretación e Historia de la Canción Artística de América Latina y España "Barcelona Festival of Song". Barcelona, junio 25 del 2006.



Ilustración 8. Portada de *La golondrina* canción del mexicano Miguel Ríos Toledano. Imagen proveniente de la *Colección de música mexicana* de Gabriel Saldívar. México D.F

1.3.1 Criollismo

Los arqueólogos se sumergen en la prehistoria o en la historia, exploran las entrañas de la tierra para encontrar una vasija, un hueso, un vestigio milenario, y no ven nada del mundo de los mercados, de los pueblos, de los sufrimientos que padecen los indios vivos. No sólo los arqueólogos, también los poetas, pintores, músicos, novelistas, se encandilan con el "exotismo" de donde han nacido y se ciegan para toda apreciación objetiva. Hay guatemaltecos que nos ven como los extranjeros y crean una exportable imagen colorida, igual a una vitrina de indios, tan pintoresca que casi justifica las intervenciones.

Luis Cardozo y Aragón (Guatemala, 1901-1992)⁵⁸

El fenómeno antes descrito empieza a hacerse notar a partir de las últimas décadas del siglo XIX, cuando se observan signos de músicas nacionales de acuerdo a la definición tradicional de la musicología sobre el nacionalismo, es decir, comienzan a componerse músicas que utilizaban elementos del folclore local, podríamos decir que eran músicas de estilo nacional según la definición anteriormente citada de G. Béhague.

Estas manifestaciones aparecen de la mano de compositores que mayormente se formaron en Europa, especialmente en Francia, a donde bebieron de las fuentes de la "cultura" y la "civilización". Allí recibieron influencias de los estilos que estaban en boga en Europa e incorporaron la necesidad de originalidad, la cual podría interpretarse como una búsqueda de exotismo.

La incipiente inclinación al nacionalismo musical responde entonces a una imposición intelectual y a una actitud destinada a crear un movimiento estético a tono con los movimientos internacionales, a diferencia de los movimientos nacionalistas de países como Checoslovaquia o Finlandia que surgieron como respuesta a situaciones socioculturales concretas y que surgieron de una manera mas orgánica y menos intelectual racionalizada.⁵⁹

Ilustran esta tendencia las palabras de Ricardo Rojas:

El momento aconseja con urgencia imprimir a nuestra educación un carácter nacionalista por medio de la Historia y las Humanidades. El propósito de ellos debe ser formar en el individuo la conciencia de su nacionalidad, las condiciones del ambiente en el que se ha de desenvolver, los factores que lo ligan a la civilización.... La historia de un país está en las

⁵⁸ CARDOZA Y ARAGÓN, Luís. "Dije lo que he vivido". [Online]
<http://webpace.webring.com/people/pl/luis_cardoza_y_aragon/fdije.htm>. Consultado el 30 de agosto de 2006.

⁵⁹ SCARABINO, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 1999, pp. 13-14.

bibliotecas, los archivos, los monumentos, los nombres geográficos tradicionales, la prédica de la prensa, las sugerencias de la literatura y el arte....⁶⁰

La canción artística que se compone en esta época no representa a una nación en el sentido actual del concepto –nación como entidad homogénea-, sino que reafirma la heterogeneidad y la diferencia del grupo que le da origen y cuyo ideal estético representa.⁶¹ De hecho, en los espacios urbanos, y sobre todo en los salones de la clase media-alta, en donde se ejecutaba la música artística, la música folclórica era poco conocida.

Este grupo social tenía mucho más conocimiento y familiaridad con la música europea que con la música folclórica de su propio entorno. Como resultado, cuando los compositores, en su intento por generar una música nacionalista “buscan inspiración en el folclor” lograban un efecto de exotismo, no solo a nivel internacional, sino también entre la audiencia de su país (perteneciente a las élites), para quienes esta música era desconocida. Sin embargo, la penetración de la música folclórica proveniente de las zonas rurales en estos ambientes urbanos fue muy poca, debido en parte a la escasa movilidad social y en parte por las condiciones geográficas de los países.

La música “cultura” o europea continuaba confinada sobre todo a los estratos burgueses de la sociedad y los compositores de orientación nacionalista, en sus esfuerzos por representar lo más característico de cada país acudieron a las músicas folclóricas y populares.

Aludiendo al trabajo de Guillermo Scarabino⁶² podemos constatar cómo los compositores de la época presentan ciertas características comunes tales como su pertenencia a familias poderosas económicamente, que ocupaban un lugar prominente en la sociedad y que a la vez estaban vinculados con el poder político.

La pertenencia a un alto estrato socio-económico era de gran importancia, porque permitía a los compositores dedicarse a la música sin preocupaciones económicas, daba la oportunidad de estudiar en Europa y pagar estudios privados. Citamos a Carolina Santamaría cuando se refiere a la creación del Conservatorio Nacional de Música de Colombia:

La Academia fue reabierta en 1905, y cinco años más tarde fue puesta en manos del compositor Guillermo Uribe Holguín, un músico de familia aristocrática que acababa de

⁶⁰ ROJAS, Ricardo. *La restauración nacionalista*. Buenos Aires, 1910.

⁶¹ WADE, Peter. *Music, Race and Nation. Música Tropical in Colombia*. University of Chicago Press, Chicago, 2000.

⁶² SCARABINO, Guillermo. Op. Cit, p.21.

terminar sus estudios en la *Scholla Cantorum* de París. El nuevo director cambió el nombre de la institución, que pasó a llamarse Conservatorio Nacional, reestructuró y fortaleció su funcionamiento, e impuso un currículo de estudios basado en el modelo de conservatorio francés; una de las consecuencias de la reforma fue la exclusión de la práctica de cualquier tipo de música no académica dentro de la escuela, incluyendo, por supuesto, al bambuco. La resolución de Uribe Holguín causó mucho malestar entre los músicos y la inmediata reacción del director saliente, que opinó que era absurdo impedir la práctica del repertorio nacional en el momento en que estaban surgiendo por todas partes jóvenes intérpretes y nuevas estudiantinas. A pesar de las protestas, el nuevo director siguió adelante con su reforma de corte conservador, y todos aquellos músicos que interpretaban el bambuco y otros géneros tradicionales fueron virtualmente excluidos de la escuela. Podría interpretarse la reforma de Uribe Holguín, que guió la institución por aproximadamente veinticinco años, como una reacción de las clases acomodadas en contra del avance social de las clases subordinadas y de su música. Aunque esta interpretación tiene mucho de cierto, deja por fuera un punto crucial, y es que el modelo de academia musical francesa que seguía Uribe Holguín simplemente no contemplaba el estudio de músicas diferentes a la música artística de la burguesía europea; no lo hacía ni siquiera con el estudio de las músicas tradicionales francesas. Como bien lo recuerda Castro-Gómez, la escuela es una de las instituciones legitimadas del estado donde se forma al ciudadano ideal de acuerdo a los cánones de la civilización, y una de sus funciones es definir cuál conocimiento es científico y cuál no lo es (Castro-Gómez 2000). En el caso que nos ocupa, el modelo de conservatorio francés establecía una diferenciación estética clara entre arte y artesanía, y el bambuco, sin lugar a dudas, correspondía a esta última categoría.⁶³

El caso de Argentina es también un buen ejemplo que ilustra cómo era difícil la penetración de la música folclórica en los espacios urbanos. Allí, la gran extensión del país y la dispersión poblacional hacían que el contacto entre los diversos y escasos grupos humanos fuera poca. Es a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando se comienza a recibir cantidades importantes de inmigrantes que tienen como punto de encuentro la ciudad de Buenos Aires.

Buenos Aires empieza su transformación en una gran ciudad, cosmopolita y diversa en donde se encontraban miles de inmigrantes de los mas diversos orígenes y estratos sociales; comenzaron entonces a producirse intercambios e influencias de diferentes expresiones musicales y a recibirse músicas provenientes de las zonas rurales. Estas músicas penetraron los salones burgueses y se manifestaron en el nacimiento de nuevos ritmos que en el momento se consideraban nacionales.

⁶³ SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”. *The Latin-American Music Review*. Spring/Summer 2007, 28:1

Esta música, que en términos actuales podríamos llamar híbrida, aludiendo al término acuñado por García Canclini⁶⁴, fue considerada en su momento música “nacional”. Aunque el término híbrido es utilizado por Canclini para describir fenómenos culturales ocurridos en la denominada postmodernidad, pensamos que el concepto podría aplicarse a lo ocurrido en la época a la que nos referimos en el campo de la música. Se produjeron géneros híbridos: “lugares de intersección entre lo culto y lo popular. Hibridez y conjunción de géneros; transposición de técnicas, pluralismo de corrientes y tendencias, guiños cómplices y voces narrativas.”⁶⁵

Cabe notar que de la misma manera que el piano fue el instrumento central del salón burgués, los instrumentos de cuerda fueron los instrumentos por definición de los mestizos. Guitarras, mandolinas, bandurrias, bandolas, charangos, tres, cuatros, tiples y muchos otros instrumentos de cuerda protagonizaron las festividades y serenatas relacionadas con los grupos mestizos.

Ejemplos de estas mezclas son especies como el bambuco, el pasillo y el torbellino en Colombia, el vals y el joropo en Venezuela, el lundú, la modinha, el maxixe, el batuque, la samba y el choro en Brasil; la danza el danzón y la habanera en Cuba; la zamacueca en Chile; el bailecito, el yaraví y la cueca en Bolivia; el jarabe y la contradanza en México, la zamba, el gato, el triste, la vidalita, los cielitos y las huellas en Argentina y Uruguay, etcétera.⁶⁶ Esta tendencia a mezclar géneros de procedencia europea y reinterpretarlos en el nuevo mundo ha recibido el nombre de criollismo.

El termino creolización o criollización, implica, al igual que los procesos de hibridación y transculturación, la pérdida y la ganancia de características culturales y denota un proceso que se repite sobre sí mismo.

Las culturas criollas aparecen como resultado de la participación activa de los pueblos en la creación de su propia síntesis....hay en el concepto de creolización, la noción de una continuum, una síntesis que trata de igualar la distancia existente entre el centro y la periferia, al mismo tiempo el punto de vista criollo reconoce a la historia. Las culturas

⁶⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

⁶⁵ IBID p. 53.

⁶⁶ Compositores destacados de este periodo incluyen a Emilio Murillo y Rozo Contreras en Colombia; Ernesto Elorduy y Felipe Villanueva en México; Manuel Saumell e Ignacio Cervantes en Cuba; Francisco Manuel da Silva en Brasil; Federico Villena y Sebastián Díaz Pena en Venezuela; y Andrés Sas en Perú, solo por nombrar a algunos.

criollas no son productos instantáneos del presente sino que han tenido un tiempo para desarrollarse a si mismas con un cierto grado de coherencia⁶⁷.

La criollización supone la evolución de una cultura cohesionada e identificable, que casi siempre ha incorporado influencias externas y las ha integrado de tal manera que forma un todo.

En la medida en la que los compositores internalizaron la necesidad de aportar algo “original” a la música y de relacionarse de una manera mas directa con sus audiencias, éstos comenzaron a buscar en su propia cultura y tradiciones las fuentes de inspiración. En este periodo se “esperaba” de los compositores que aportaran sonidos nuevos y originales con raigambre local.

En este periodo, compositores en su mayoría formados en Europa como Alberto Nepomuceno en Brasil, Manuel Ponce y José Rolón en México, Alberto Williams y Julián Aguirre en Argentina, entre otros, comienzan a buscar en sus propias tradiciones y a expresarse en el lenguaje nacionalista siguiendo modelos adquiridos también en Europa. Para ello adecuan las técnicas aprendidas en Europa y acuden a fuentes folclóricas y populares, reales o imaginadas, creando obras con elementos "nacionales".

Hago énfasis en la expresión: reales o imaginadas pues los compositores de esta época no tenían conocimiento de las músicas folclóricas y sus acercamientos a estas músicas siempre fueron superficiales. Es representativo el caso de Brasil en donde, según el musicólogo Gerard Béhague:⁶⁸“las investigaciones de música folclórica y étnica en el Brasil fueron iniciadas por Edgardo Roquette Pinto en 1880 y sus primeras publicaciones vieron la luz en 1883. Los compositores de la época no tuvieron conocimiento de estos trabajos”. Esta situación puede extenderse a los otros países de América Latina.⁶⁹

El desconocimiento del folclore se mantiene hasta bien entrado el siglo XX tal como describe Scarabino al observar las respuestas que dieran los expertos en folclore Félix Outes y Salvador Debenedetti a una encuesta⁷⁰ realizada en 1918 en Argentina a varios de los musicólogos y estudiosos de la música mas conocidos de su tiempo:

⁶⁷ HANNERZ, Ulf. "Scenarios for peripheral cultures", Anthony D. King ed. *Culture, Globalization and the World-System*. Binghamton, NY: State University of New York at Binghamton, 1991. p. 270.

⁶⁸ BÉHAGUE, Gerard. *The beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Information Coordinators, Inc. Detroit, 1971, p. 9.

⁶⁹ SCARABINO, Guillermo. Op. Cit. pp. 13-14.

⁷⁰ “La música y nuestro folclore”. Cuarta encuesta de *Nosotros*; Año XII; Nos. 108. 109, 110; Buenos Aires; abril, mayo y junio de 1918 en Scarabino Guillermo, Op.cit p.31.

...mientras compositores, críticos, musicógrafos, asociaciones musicales, etc. especulaban sobre si era posible o no crear ‘un arte musical típico’ basado en el folclore, los únicos auténticos expertos en folclore consultados dudaban de la existencia misma, o por lo menos, de un verdadero conocimiento de aquello que podía ser considerado ‘folclore musical.’⁷¹

Esto se expresa, por supuesto, en las canciones artísticas producidas en esta época que están demasiado ceñidas a las técnicas y al lenguaje europeo y que no reflejaban una identidad “nacional”, según la definición eurocéntrica de nacionalismo que expusimos al inicio de este trabajo. Ellas muestran la búsqueda del sonido nacional, pero aun no habían adquirido un elemento distintivo que las pudiera distinguir como verdaderamente nacionales. Sin embargo estas composiciones ya empiezan a reflejar rasgos distintivos como el uso de las lenguas locales y de poesías de poetas propios.

1.3.2 Alberto Nepomuceno y el canto en portugués

En este periodo destaca el compositor brasileño Alberto Nepomuceno (1864-1920), quien consiguió la implantación del canto en portugués en Brasil⁷² a raíz de la campaña de promoción que inició en 1895. Nepomuceno quien declaró: “*Não tem pátria o povo que não canta na sua própria língua*”⁷³ encontró una fuerte oposición por parte de los críticos musicales y de algunos sectores de la intelectualidad que consideraban que el *bel canto* debía limitarse al canto en italiano, en alemán y en francés.

Nepomuceno, afrodescendiente nacido en Fortaleza, al norte de Brasil, como la mayoría de sus contemporáneos compositores, se había formado en Europa, estudió en los conservatorios de Santa Cecilia en Roma, la Akademische Meister Schule, en Stern'sches Konservatorium en Berlín y en el Conservatorio de París y fue uno de los primeros en incorporar motivos de la música folclórica y popular brasileña en sus composiciones.⁷⁴

Fue en 1891, durante su estancia en Viena, cuando conoció a la pianista noruega Walborg Bang Hermansen Rendtler (1864-1946), quien había sido alumna de Grieg y con quien Nepomuceno contrajo matrimonio en 1893. Gracias a esta unión afectiva y artística el compositor tuvo la oportunidad de visitar Noruega y conocer a Grieg. El

⁷¹ IBID, p. 32.

⁷² MARIZ, Vasco: *A canção brasileira: erudita, folclórica, popular* (cuarta edición). Rio de Janeiro, Editora Cátedra, 1980, p. 20.

⁷³ Traducción de la autora. “El pueblo que no canta en su propia lengua no tiene patria”.

⁷⁴ BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: An introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1979. p. 120.

joven Nepomuceno se hospedó en su casa⁷⁵ y asistió a las veladas musicales que el compositor noruego ofrecía. Durante estas veladas, escuchó las canciones de Grieg escritas en noruego, las cuales le causaron una profunda impresión. Escuchar canciones de concierto que no estuvieran escritas en alemán, italiano o francés, fue para el compositor toda una novedad y sobre todo representaba una postura ideológica, pues hasta entonces se consideraba que lenguas diferentes a las mencionadas no eran "dignas" de ser escuchadas en las salas de concierto. A partir de este encuentro Nepomuceno empezó a escribir canciones de concierto en su lengua materna, el portugués.⁷⁶

Su producción musical fue muy extensa y variada y en ella se puede apreciar bien la dualidad que vivían los compositores de este momento, siendo transmisores de los valores culturales de la élite de unas jóvenes naciones que tenían como modelo estético a Europa y simultáneamente viéndose confrontados a la corriente nacionalista que les empujaba hacia las expresiones folclóricas de su país, expresiones que eran desconocidas por ellos mismos y por los miembros de su clase en su país de origen. Esto se manifestó en una producción inicial totalmente europeizada y una producción tardía que incluye elementos folclóricos.

Nepomuceno produjo un importante número de canciones, en total 74 canciones para voz y piano. Las primeras las compuso en 1888 cuando aun era estudiante en Roma y sus textos son en italiano. En 1893 durante su estancia en Berlín escribió canciones en sueco y alemán. A partir de 1894, cuando se traslada a París y después de su encuentro con Grieg escribe sus primeras canciones en portugués poniendo música a importantes poetas brasileiros como João de Deus, Gonçalves Crespo, Juvenal Galeno, Olvao Bilac y Luis Guimarães Filho.⁷⁷ En el mismo año compone varias canciones en alemán y francés. A partir de 1896 todas sus canciones tienen texto en portugués e incorporan motivos de la música folclórica y popular brasileira.

En 1895 presentó un concierto histórico en el que hizo escuchar por primera vez, en el Instituto Nacional de Música, sus canciones en portugués, marcando el inicio de su campaña en pro de la nacionalización de la música clásica brasileña. Su inclinación hacia la poesía de Brasil, fue causada en primer lugar por tratarse de su lengua materna, pero

⁷⁵ CORREA, Sergio Alvim: *Alberto Nepomuceno: Catalogo general*. FUNARTE, Instituto Nacional de Música. Brasil, 1985. pp. 9–10.

⁷⁶ HAMMACK CHIPE, Laura: "Alberto Beriot Nepomuceno: A performers guide to selected songs". DMA Dissertation. The Southern Baptist Theological Seminary, 2000, p. 25.

⁷⁷ Estas primeras canciones en portugués se titulan: *Ora dize-me a verdade, Amo-te muito, Tu és o sol, Desterro, Medroso amor y Madrigal*.

sobre todo porque amó lo brasileño y lo consideró digno de reconocimiento y valoración.⁷⁸

A partir de 1896 fue director de la Asociación de Conciertos Populares en donde promovió a los compositores brasileños e insistió para que se publicaran las obras del joven Heitor Villa-Lobos.

Su colección de *Doce canciones portuguesas* fue publicada en 1904 por Vieira Machado y Moreira de Sa. Para sus canciones con textos en portugués eligió poesías de poetas brasileiros, de la misma manera que Grieg musicalizó a poetas país de origen. En esta colección las poesías son de corte romántico y sus poetas preferidos fueron Juvenal Galeno (1836-1931), Mello Moraes Filho (1843-1919), Machado de Assis (1839-1908), Raymundo Corrêa (1859-1911), Orlando Teixeira (1874-1902), Goncalves Dias (1823-1964), Coelho Netto (1864-1934), Adelina Lopes Vieira (1850- ?) y Hermes Fontes (1888-1930).

Nepomuceno también compuso una comedia lírica que es considerada la primera ópera verdaderamente brasileña, en lo que se refiere a atmósfera, música y uso de la lengua portuguesa.⁷⁹

⁷⁸ HAMMACK CHIPE, Laura: “Alberto Beriot Nepomuceno: A performers guide to selected songs”. DMA Dissertation. The Southern Baptist Theological Seminary, 2000, p.114.

⁷⁹ BÉHAGUE, Gerard: *The beginnings of musical nationalism in Brazil*. Detroit Monographs in Musicology, no.1, Information coordinators, Inc., Detroit, 1971.

à Miss Roxy King
Coração triste
 Op. 18 nº 1

Poesía de
**Joaquim Maria
 Machado de Assis**
 (1839-1908)

Música de
Alberto Nepomuceno
 (1864-1920)

The musical score is for the song "Coração triste" (Sad Heart). It is written for voice and piano. The tempo is marked "Lentamente" (Slowly) with a half note equal to 60 beats. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are in Portuguese. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "No ar - vo - re - do sus - sur - ru", "o ven - da - val - do ou - to - no, dei - ta as fo - lhas à ter - ra,", and "on - de não há flo - rir e eu con - tem - plo sem pe - na es - se". The score includes dynamic markings such as "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte). There are also performance instructions like "Lentamente" and "No ar - vo - re - do sus - sur - ru". The score is numbered 25 at the bottom.

© de esta edición, Patricia Caicedo, 2004.
 © de esta edición, TRITÓ, S.L. (Barcelona), 2004.

Ilustración 9: Fragmento de la canción *Coração triste*⁸⁰ del compositor Alberto Nepomuceno sobre texto del brasileño Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) uno de los poetas reconocidos de su tiempo.⁸¹ Es una canción de fuerte dramatismo que se inicia describiendo el paisaje, para luego narrar la desolación interior. El elemento mas destacado de esta canción es el uso del texto en portugués.

⁸⁰ Video 8.

⁸¹ CAICEDO, Patricia. *La canción artística en América Latina: Antología crítica y guía interpretativa para cantantes.*, Barcelona, Edicions Tritó, 2005.p.25

1.3.3 Desarrollando el "estilo nacional"

La última década del siglo XIX representó un punto de inflexión en la historia mundial sobre todo por eventos que sucedieron en los países “periféricos”: España, América Latina, Estados Unidos y Japón. En esta década España perdió sus últimas colonias en Filipinas, Puerto Rico y Cuba, los Estados Unidos iniciaron su crecimiento y campaña de dominación con la guerra contra España y Japón se empezó a consolidar como potencia dominando a China. Comienza el siglo XX y se acerca la celebración de los 100 años de independencia en la mayoría de los países latinoamericanos. Es un momento determinado por la búsqueda de una síntesis de los elementos indígenas, europeos y africanos.

Las élites, que en esta época comenzaron a ver a los grupos indígenas, negros y mestizos como necesarios para la expansión económica de sus países, promueven políticas de inclusión de estos grupos dentro de la nación. Buscaban unificar a la nación mediante símbolos, pero al mismo tiempo deseaban mantener sus privilegios y diferencias. Existía entonces una dialéctica entre homogeneidad-heterogeneidad; la nación que trata de construirse como un ente homogéneo tiene que remitir a su heterogeneidad. En este periodo se evidencia el dispositivo social al que hicimos referencia anteriormente, descrito por Martín Barbero de “*inclusión abstracta y de exclusión concreta*” del “pueblo”.

En estos momentos, la canción artística, que contribuye a construir la identidad musical nacional de un cierto grupo social generalmente asociado con las clases dirigentes, no representa a una nación como entidad homogénea (en la que se agrupa a la mayoría de la población). A pesar de que intenta incorporar elementos tradicionales, representa sobre todo a una minoría de la sociedad de los países de donde proviene y reafirma la heterogeneidad de esas sociedades, mas que reafirmar la homogeneidad de las mismas.

En la medida en que la canción artística escrita en América Latina es un género que toma como modelo a la música europea, esta representa a la nación imaginada por las élites. Esta situación irá cambiando en la medida en que se incorporan elementos de la música indígena y la música africana en este género.

La carta que el artista plástico francés Marcel Duchamp (1887-1968) escribió a la pintora estadounidense Ettie Stettheimer (1875-1955) durante su estancia en Buenos

Aires en 1918 ilustra la situación de dependencia cultural que se vivía en estos años del siglo XX:

Buenos Aires no es mas que una población provinciana con gente rica sin pizca de gusto, que todo lo compra en Europa, hasta las piedras de sus casas. No hay nada hecho aquí...Hasta he encontrado un dentífrico francés del que me había olvidado por completo en Nueva York⁸².

Esta carta presenta la impresión de un observador externo de la sociedad bonaerense, mostrando claramente cómo los ideales estéticos seguían dictados por Europa aún en los albores del nuevo siglo.

Esta búsqueda de un sonido nacional fue una búsqueda consciente, que estaba dentro de una agenda política. El deseo de desarrollar un lenguaje musical nacional, que le diera a la nación un sello propio, tenía como última finalidad facilitar a la población la identificación con un conjunto de símbolos comunes.

Esta intención se reflejó en posturas políticas, en la creación de instituciones educativas, en la publicación de documentos que buscaban estimular la creación de elementos culturales que agruparan a los miembros de la nación en torno a expresiones que fueran consideradas "nacionales".

En este periodo los compositores, como señala Scarabino⁸³, utilizaron un proceso de búsqueda del sonido nacional inverso al que utilizarían más tarde figuras como Astor Piazzolla o Heitor Villa-Lobos, quienes partieron de un profundo conocimiento del folclor de su país para producir una obra con un sello único, personal y al mismo tiempo nacional.

1.3.4 Alberto Williams y la estilización de la canción folclórica

Un compositor que ilustra esta tendencia fue Alberto Williams (1862-1952) quien buscaba estilizar y “embellecer”, -según sus propias palabras- la música folclórica empleando recursos técnicos europeos, sin tener una experiencia vital con esta música.

Nacido en Buenos Aires en una familia de clase alta de origen vasco e inglés, Williams inició sus estudios musicales a temprana edad. Su abuelo fue el también compositor y hombre de estado Amancio Alcorta (1805-1862). Entre los años 1882 y 1889 estudió en el Conservatorio de París en donde trabajó con reconocidos maestros y tuvo la oportunidad de conocer a Vincent d'Indy y de escuchar las obras nacionalistas de

⁸² TOMPKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Compactos, 2006, p.235



⁸³ SCARABINO, Guillermo. Op. Cit.

Rimsky-Korsakov durante la Exposición Universal de París de 1889. Pudo entonces escuchar estas obras nacionalistas que estaban haciendo furor en Europa.

A su regreso a Buenos Aires emprende un viaje a la pampa con el fin de familiarizarse con el paisaje y la vida rural. Allí escucha a los payadores interpretar gatos, cielitos, tristes, vidalitas y estilos y escribe su primera obra de orientación nacionalista: *El rancho abandonado* (1890). Se pone en contacto con los compositores nacionalistas Julián Aguirre y Francisco Hargreaves⁸⁴. Compuso 83 canciones basadas en en poesías de su autoría escritas en español.

De su obra vocal destaca la canción *Vidalita*⁸⁵ Opus 45, para voz y piano. Esta canción mantiene la estructura y línea melódica de la canción folclórica homónima en



tiempo lento, compas de $\frac{3}{4}$, motivo rítmico   y modo menor.

⁸⁴ En 1893, fundó el Conservatorio de Música de Buenos Aires convencido de la necesidad de tener espacios formativos para los jóvenes talentos argentinos. Fue muy activo en la organización de conciertos.

⁸⁵ Ejemplo musical 3: *Vidalita* de Alberto Williams. Interpretan Maria Teresa Uribe y Balazs Szocolay.

III. VIDALITA.

ANDANTE MESTO

pp *mi. s.* *mi. d.* *simile*

doce

En el al - ma mí - a. No bri - lla el sol Des - de que te fuís -

te. Des - de que te fuís - te No bri - lla el sol

dím. *pp*

En el al - ma mí - a. En el al - ma mí - a.

dím. *pp*

Ilustración 10: *Vidalita* de Alberto Williams es una canción nostálgica, sentimiento presentado a la manera del hombre del campo, quien al cantar describe de manera alterna los paisajes interior y exterior.

CANCIONES INCAICAS

(En el estilo popular)

I. QUENA.

A M^{ra} FÉLIA LITVINNE

POESÍA Y MÚSICA DE
ALBERTO WILLIAMS, Op. 45

MOLTO MODERATO
espressivo
sonoro cantando

doce
Can - ta y so - llo - za - Que - na que -
p
ri - da, Que tris - te mue - re La luz del dí -
cresc. molto *ff*
cresc. molto *ff*

Ilustración 11: Fragmento de la canción *Quena*⁸⁶ de Alberto Williams perteneciente al ciclo titulado *Canciones Incaicas*. El elemento mas destacado es el uso de melodías pentatónicas que tradicionalmente se han asociado a la música indígena.



En este periodo se compusieron obras con afinidad estilística a los repertorios folclóricos y populares en un intento por desarrollar un estilo nacional.

Como dijera José Peñín:

Aquí ubicamos aquellas producciones que ya en manos de un compositor simplemente aficionado o profesional, reproduce o transcribe alguna manifestación tradicional folclórica al papel, manteniendo la forma, las características melódicas y armónicas esenciales de la expresión original, pero las coloca en un medio expresivo y social distinto del original. En este caso se transporta lo popular al piano o a la banda. En esta modalidad la armonía se puede enriquecer, así como los diseños melódicos o formales⁸⁷

Podemos remitir a infinidad de canciones consideradas artísticas escritas en Iberoamérica siguiendo estos patrones. De hecho, una gran parte del repertorio de

⁸⁶ Ejemplo musical 4: *Quena* de Alberto Williams. Interpretan María Teresa Uribe y Balazs Szocolay.

⁸⁷ PEÑÍN, José. *Nacionalismo musical en Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo. Editorial Texto CA, 1999. p.55.

canción artística latinoamericana se ubica en este apartado del nacionalismo transpuesto y es esta una de las razones por las cuales muchas veces es difícil distinguir entre una canción de origen folclórico o popular y una canción artística. La transposición de lenguajes erudito y folclórico-popular se hizo evidente.

Los compositores salieron de los salones en donde se ejecutaba música europea, música escrita y notada, para “capturar” esas músicas efímeras que eran las músicas folclórica y popular; capturarlas a través del papel escrito, de la notación musical. En su intento por atrapar las melodías e inflexiones locales fueron construyendo el sonido nacional usando las herramientas proporcionadas por la música Europea. Se inauguraban de esta manera avenidas de comunicación de doble vía, procesos de retroalimentación entre el mundo erudito y el folclórico-popular, entre el salón y los espacios urbanos y los espacios rurales. Estas avenidas que se inauguraron en esta época permanecen abiertas hasta hoy, creando superficies porosas, permeables, vasos comunicantes entre los mundos de la canción popular, folclórica y erudita.

Conocer las circunstancias socio-históricas en las que fueron escritas estas canciones es lo que permitirá ubicarlas en uno u otro repertorio, tema que desarrollaremos mas adelante en el capítulo dedicado a la *performance practice*.

Casos concretos que ilustran esta tendencia dentro del repertorio de canción artística latinoamericana son:

Argentina: *Cinco canciones al estilo popular* de Carlos López Buchardo (1881-1948); *Cuatro canciones al estilo popular argentino* de Abraham Jurafsky (1906), las canciones de Felipe Boero (1884-1958), las canciones de Alberto Williams, las *Canciones argentinas* y *Poemas norteros* de Ángel Lasala (1914-2000); *Seis canciones del Paraná* de Jacobo Ficher (1896-1978), y una parte importante de las canciones de Carlos Guastavino (1912-2000), que incluye el conocido ciclo de las *Cuatro canciones argentinas*.⁸⁸



⁸⁸ Ejemplo musical 5: *Cuatro canciones argentinas* de Carlos Guastavino. Interpreta Margot Pares-Reina

A Enrique T. Susini

VIDALA

Letra de Gustavo Caraballo Música de Carlos López Buchardo

Placidamente (♩ = 58)

BIBLIOTECA NACIONAL DE ARGENTINA

Ilustración 12: Fragmento de *Vidala*⁸⁹ una de las *Cinco canciones al estilo popular* de Carlos López Buchardo 1881-1948). Se destaca el uso del ritmo de vidala, un ritmo que se encuentra en la región de Tucumán, Santiago del Estero y las provincias colindantes, descendiendo por el oeste hasta La Rioja y San Juan y subiendo hasta Bolivia con variantes regionales.

Bolivia: Canciones de Eduardo Caba (1890-1953) por ejemplo *Kapuri*⁹⁰ y *Flor de bronce*⁹¹.

Brasil: *Canciones amazónicas* de Waldemar Henrique^{92, 93} (1905-1995), las canciones de Jayme Ovalle (1894-1955) y una gran parte de la obra vocal de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

⁸⁹ Ejemplo musical 6: *Vidala* de Carlos López Buchardo. Bernarda Fink, mezzosoprano, Marcos Fink, barítono, Carmen Piazzini, piano.

⁹⁰ Ejemplo musical 7: *Kapuri* de Eduardo Caba. Patricia Caicedo, soprano, Eugenia Gassull, piano

⁹¹ Ejemplo musical 8: *Flor de Bronce* de Eduardo Caba. Patricia Caicedo, soprano, Eugenia Gassull, piano

⁹² Video 8: *Minha Terra* de Waldemar Henrique interpretada por Patricia Caicedo y Jack Rain

⁹³ Video 9: *Rolinha* de Waldemar Henrique interpretada por Patricia Caicedo e Irene Aisemberg.

Chile: *Tres canciones campesinas de Chile* de Jorge Urrutia Blondel (1905-1981); *Tres tonadas* de Pedro Humberto Allende y *Cantares chilenos* arreglados por Alberto Klos y Jorge Balmaceda.

Colombia: Canciones de Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) y Adolfo Mejía⁹⁴(1905-1973).



Cuba: Gran parte de la producción de canciones de Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944).

Ecuador: Canciones de Gerardo Guevara (1930) y las canciones de Diego Luzuriaga (1955).

México: Canciones de Manuel M. Ponce (1882-1948) y *Tres canciones* de Blas Galindo (1910-1993).

Perú: *Seis cantos indios del Perú* de Andrés Sas (1900-1967) y *Treinta y un cantos del alma vernácula* de Theodoro Valcárcel⁹⁵ (1896-1942).

Puerto Rico: *Cuatro décimas* de Narciso Figueroa (1906-1997) y *Puntos cubanos* de Héctor Campos Parsi (1911-1994).

Uruguay: *Tres cantos uruguayos* de Alfonso Broqua (1876-1946), las canciones *Ay mi vida*, *La gueya*, *Triste y Luz mala* de Félix Eduardo Fabini (1882-1950) y los *Cantos de la tarde* de Eduardo Gilardoni (1935).

Venezuela: *Siete canciones venezolanas* de Juan Bautista Plaza⁹⁶ (1898-1965), *Canciones populares venezolanas* de Vicente Emilio Sojo (1887-1974), las canciones de Juan Vicente Torrealba (1917) y *Siete canciones venezolanas* de Raimundo Pereira (1927-1996).



Una cantidad importante de la producción de canción artística en América Latina se compuso durante este período cuando los compositores empezaron a escribir en las lenguas locales. Poco a poco surgieron movimientos a favor y en contra del nacionalismo romántico hasta entrar en la segunda y tercera décadas del siglo XX, cuando la discusión intelectual y artística predominante en América Latina fue la del nacionalismo modernista.

Este periodo es el que habitualmente asociamos con el auge del movimiento nacionalista en América Latina, aunque es asincrónico en los diferentes países, su inicio

⁹⁴ Video 10 : *Cartagena* de Adolfo Mejía. Interpretan Patricia Caicedo e Irene Aisemberg.

⁹⁶ Ejemplo musical 9: *Cuando el caballo se para* de Juan Bautista Plaza. Interpretan Patricia Caicedo y Eugenia Gassull.

se sitúa habitualmente entre 1920 y 1930, un siglo después de logradas la mayoría de las independencias nacionales. Se inicia en ese momento una tormenta creativa.

1.4 LA DOBLE NATURALEZA VERBAL-MUSICAL DE LA CANCIÓN: COMPOSITORES LATINOAMERICANOS MUSICALIZANDO A POETAS LATINOAMERICANOS

La doble naturaleza verbal-musical de la canción hace necesario que nos fijemos en las poesías de las canciones y en sus temas mas frecuentes si queremos comprender con profundidad este género.

La acogida de ideologías nacionalistas en el ámbito musical de los años veinte y treinta en Latinoamérica estimuló el proceso creativo de una generación de compositores e intérpretes que estuvieron ligados al cultivo del repertorio musical popular y de una temática nacional. Toda esta búsqueda y descubrimiento de un sonido propio a través de la musicalización de poemas de poetas “propios” abrió las puertas a un cúmulo de nuevas posibilidades y experimentaciones.

Es importante notar que en este periodo los compositores a comenzaron a poemas de poetas nativos en lengua vernácula, usando arcaísmos, vocablos rurales y algunas veces lenguas indígenas.⁹⁷

El hecho de que los compositores empezaran a utilizar poetas locales significaba que se identificaban con su mensaje, con la sonoridad de la lengua, con su forma de expresar los sentimientos e ideas y que de alguna manera estaban alineados con su forma de ver y describir el mundo del poeta.

La selección de la poesía no es un hecho azaroso ni mucho menos superficial. Cuando un compositor elige un texto es porque siente afinidad con el mismo y contribuye con la que música a la enunciación de su mensaje.

Ilustra esta situación la respuesta que el compositor brasileiro Marlos Nobre (1939) diera a mi pregunta de cómo elige los textos para sus canciones?:

Esta es una cuestión muy fuerte para mí. Por ejemplo, he recibido un encargo para hacer una obra basada en determinado poeta escogido por la institución que me hacia el encargo: no pude componer jamás esta obra por absoluta falta de simbiosis con el poeta. Así, todas mis canciones siempre han sido creadas a partir de una fuerte afinidad con los poetas y determinados textos. Así- ha sido con el poeta pernambucano Ascensão Ferreira (mis *Tres Canciones Negras*), Manuel Bandeira (la 3a. canción negra), Carlos Drummond de Andrade (*O Canto Multiplicado* para voz y cuerdas) y por ejemplo Simón Bolívar (en mi

Cantata del Chimborazo, basado en su "Delirio del Chimorazo"), y hasta el alemán Heinrich Heine, del cual he escrito mi *Kleine gedichte*, título mismo del poema de Heine.”⁹⁸

A la misma pregunta el compositor argentino Juan María Solare (1966) contestó:

Es como en la elección de una pareja para toda la vida: se aúnan elementos de atracción carnal con el pragmatismo más crudo. En el caso de los textos: no es suficiente con que sea bueno y me guste, me tiene que gustar para ponerle música. Quisiera no caer en lugares comunes, pero es cierto: al recitar un texto de estas características se prefigura una melodía o un ritmo concreto en la cabeza. Los textos que me atraen suelen tener frases breves y concisas, suelen narrar una historia (si son largos) o tener algo de chisporroteante ingenio o de absurdo surrealista (si son aforísticos). Prefiero los textos con un alto grado de contenido, con sustancia, no textos superficiales (al revés que muchos operistas).⁹⁹

Solare respondió a mi pregunta de ¿Qué lo motiva a componer obras vocales? Lo siguiente: “Inicialmente, un texto atractivo. Sin embargo, no todo texto me atrae para musicalizar, por mejor que sea.”¹⁰⁰

En Chile, la poesía tuvo una activa presencia en la música a través de la obra de Gabriela Mistral (1889-1957). Desde 1918 su obra impulsó profundos cambios en la música, invitando a los compositores a fijarse en los textos en castellano y a abogar por el canto en la propia lengua.¹⁰¹ Como dijera el compositor Jorge Urrutia Blondel en un artículo que escribiera a la muerte de Mistral:

Hilos milagrosos, afinidades indefinibles, matices inanalizables, sedujeron a los compositores chilenos. En forma insensible, fueron acercando cada vez mas su tienda a la fuente de inspiración, escamoteando centímetros entre una y otra, como deseando ensoñar y laborar bajo la misma lámpara. Todo esto, casi sin que la Poetisa se percatase de ello. Podría decirse de Gabriela Mistral que llegó casi a abismarse de que toda esa extraña gente, manejadora de sonidos, llegase a su huerta para cosechar el buen fruto, tibio aún, mas por la llamarada de la creación que por el buen estío. Luego, los vería alejarse cantando,...y dibujando signos, para ella cabalísticos, unidos a los del fruto poético; fruto casi robado, con en jornada rapaz.

.... El verso ya cantaba sin el canto, urgiendo al sonido, imponiendo acordes, exigiendo la garganta humana, para decir lo que allí latía y desbordaba potencialmente.

...Asimismo, en toda la producción musical de allende las fronteras, especialmente en Latinoamérica, está presente la llama animadora de nuestra poetisa.¹⁰²

⁹⁸ Entrevista concedida por Marlos Nobre a Patricia Caicedo el 18 de marzo del 2011.

⁹⁹ Entrevista concedida por Juan María Solare a Patricia Caicedo el 15 de marzo del 2011.

¹⁰⁰ IBID

¹⁰¹ TORRES ALVARADO, Rodrigo: “Gabriela Mistral y la creación musical de Chile”. *Revista Musical Chilena*, año XLIII. N. 171, Santiago de Chile., enero-junio 1989, pp.42-65.

¹⁰² URRUTIA BLONDEL, Jorge. “Gabriela Mistral y los músicos chilenos”. *Revista Musical Chilena*, año XI, N.52, Santiago de Chile, abril-mayo 1957, pp.22-25

El uso de la poesía de Gabriela Mistral por compositores no solo chilenos sino de toda América Latina, con temas dedicados a la infancia, asociados al universo femenino y especialmente sus referencias a lo indoamericano y el uso de vocablos arcaicos vigentes en las zonas rurales, indica que los compositores se identificaban con esta búsqueda de una voz americana y por consiguiente una búsqueda de identidad nacional.

Mistral, plasmó en su poesía la vida cotidiana del pueblo, describiendo una infancia decididamente latinoamericana, denunciando la situación de pobreza y abandono de los niños de la calle como en su poema *Piececitos*. Escribió sobre la maternidad y su visión femenina alcanzó a tocar la sensibilidad de los compositores latinoamericanos, la mayoría de ellos, hombres.

*Piececitos*¹⁰³

Por: Gabriela Mistral

Musicalizado por: Carlos Guastavino

Piececitos de niño, azulosos de frío
Cómo os ven y nos cubren ¡Dios mío!
Piececitos heridos por los guijarros todos
Ultrajados de nieves y lodos.

El hombre ciego ignora que por donde pasáis
Una flor de luz viva dejáis
Que allí donde ponéis la plantita sangrante
el nardo crece más fragante.

Sed, puesto que marcháis por los caminos rectos
Heroicos como sois perfectos
Piececitos de niño dos joyitas sufrientes
¡Cómo pasan sin veros las gentes!

¹⁰³ Ejemplo musical 10: *Piececitos* de Carlos Guastavino. Interpreta Margot Pares Reyna, soprano.

a Luis Borbolla
PIECECITOS

Poesía de GABRIELA MISTRAL

Música de CARLOS GUASTAVINO

Andante (♩ = 112)

Solo

Andante (♩ = 112)

Piano

p *rit.*

Pie - ce - ci - tos de

ni - ña - za - lo - sos de fin - o Cé - mos ven y nos cu - bren ¡Dios mí -

ol Cé - mos ven y nos cu - bren Dios mí - o. Pie - ce - ci - tos he -

ni - dos por los gui - ja - mos to - dos ul - ta - ja - dos de nie - ves y lo -

Ilustración 13: Partitura de *Piececitos*, canción de Carlos Guastavino sobre poesía de la chilena Gabriela Mistral. La poesía denuncia la situación de pobreza y abandono que aun hoy sufren miles de niños en América Latina convirtiéndose en una crítica de la sociedad y de sus valores.

La poesía de Mistral transmitió también un profundo americanismo en el que la cosmogonía indígena se expresó honda y verazmente.¹⁰⁴ Su poesía, de intimismo femenino y también del dolor, sacó a los compositores del eterno vínculo con el poema de amor modernista. Su poesía fue utilizada por compositores como: Lia Cimaglia de Espinosa (Argentina, 1906-1998), Carlos Guastavino (Argentina, 1912-2000), Alfonso

¹⁰⁴ TORRES ALVARADO, Rodrigo: "Gabriela Mistral y la creación musical de Chile". *Revista Musical Chilena*, año XLIII, N.171, Santiago de Chile, Enero-Junio 1989, pp.42-65.

Letelier¹⁰⁵ (Chile, 1912-1994), Alfonso Leng (Chile, 1894-1974), Aníbal Aracena Infanta (Chile, 1870-1951), Jorge Urrutia Blondel (Chile, 1903-1981), Domingo Santa Cruz (Chile, 1899-1987), Pedro Humberto Allende (Chile, 1885-1959), René Amengual (Chile, 1911-1954), Federico Heinlein (Chile, 1912-1999), Juan Allende-Blin (Chile, 1928), Andrés Alcalde (Chile, 1952) y Luis Advis (Chile, 1935), solo por mencionar a algunos de los compositores que se interesaron por la poesía de Mistral.

De la misma manera, en países como Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, México, Perú, y Venezuela, los compositores empezaron a musicalizar textos de poetas nativos.

La afinidad de los compositores con los poetas locales señala una situación propia de una problemática común de la música, de la poesía y del arte de los países latinoamericanos: el proceso de búsqueda y de consolidación de la identidad cultural.¹⁰⁶

Un claro ejemplo lo encontramos en las palabras de Hamlet Lima Quintana (1923-2009), poeta argentino, cantor, autor y también compositor que jugó un importante papel en el desarrollo de la canción folclórica en la década de los sesenta en Argentina. Sus poesías fueron también musicalizadas como canciones artísticas por el compositor Carlos Guastavino (1912-2000):

No establezco diferencias cuando escribo poesía para ser cantada, con la poesía para ser leída. Son dos formas diferentes de un mismo mensaje, una misma intuición y un idéntico fin: entablar el diálogo con los otros, los semejantes. Además, no se debe echar al olvido que la música es el vehículo natural de la poesía.¹⁰⁷

Entre los poetas argentinos más musicalizados se encuentran Leopoldo Lugones (1874-1938) y León Benarós (1915). A la relación de poetas latinoamericanos pueden sumarse Pablo Neruda (1904-1973), Jorge Luis Borges (1899-1986), y Fernán Silva Valdés (1887-1975). También poetas españoles, especialmente Rafael Alberti (1902-1999), Federico García Lorca (1898-1936) y Luis Cernuda (1902-1963).

Una observación a los temas más frecuentes encontrados en las canciones evidencia que en las canciones artísticas latinoamericanas priman los temas amorosos y las descripciones del paisaje local. La mayoría de las canciones describen estados emocionales y situaciones de amor-desamor que son constantes universales. Las

¹⁰⁵ CLARO, Samuel. "La música vocal de Alfonso Letelier". *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, N. 106, enero-marzo 1969, pp.47-63.

¹⁰⁶ IBID

¹⁰⁷ LIMA QUINTANA, Hamlet. *Los referentes (una historia de amistad)*, Buenos Aires. Torres Agüero, 1994. p.31.

descripciones del paisaje, del terruño lejano, de los “pagos”¹⁰⁸, del “ayllu”¹⁰⁹ y las alusiones a la tierra de belleza idealizada también son frecuentes, especialmente porque estos paisajes y circunstancias se asocian con el mundo rural, de donde proviene la música folclórica, fuente de inspiración para muchos de compositores en su búsqueda nacionalista.

En las canciones de compositores bolivianos pertenecientes a este periodo, tales como Eduardo Caba (1890-1953) y más recientemente Alberto Villalpando (1942) observamos la utilización de textos de poetas nativos o textos de origen popular. En Colombia los compositores tuvieron predilección por los poetas locales, tales como José Eustacio Rivera (1889-1928), José Asunción Silva (1865-1896), Otto de Greiff (1903-1995), Jorge Isaacs (1837-1895), Eduardo Carranza (1913-1985), Dora Castellanos (1914), Julio Flores (1863-1923) y Porfirio Barba Jacob (1885-1942).

El poeta español Federico García Lorca (1898-1936) merece una mención especial, pues sus poemas han sido musicalizados por compositores de toda América Latina, convirtiéndose sin duda en uno de los favoritos de los compositores no solo latinoamericanos sino españoles. Sus poemas que generalmente describen situaciones locales asociadas con el andalucismo y su nativa España, proporcionaron a los compositores latinoamericanos un ambiente ideal cuando querían introducir elementos melódicos asociados con la música española. Aunque esta no ha sido la única vía de expresión de su poesía ya que encontramos canciones sobre poesías de Lorca de todos los estilos, incluyendo canciones que utilizan lenguajes musicales de vanguardia durante la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Como ejemplo podemos citar el ciclo de canciones *El niño mudo* del compositor boliviano Agustín Fernández (1958)¹¹⁰.

El gusto de los compositores por la poesía de Lorca, Alberti y Cernuda refleja un apego hispanista que puede ser sintomático de la búsqueda de una identidad nacional basada en lo europeo que se asocia con las élites. Tal como dijera Ketty Wong en su estudio sobre el pasillo ecuatoriano: “... hay que considerar que las clases dominantes se

¹⁰⁸ Forma de referirse al lugar de origen, a la tierra o distrito de donde se procede. Esta expresión se usa tradicionalmente en el cono sur de América Latina con predominio en Argentina.

¹⁰⁹ Forma tradicional del organización social y política de las comunidades indígenas descendientes de los Incas que habitan los Andes.

¹¹⁰ Este ciclo fue publicado en el libro *La canción artística latinoamericana: antología crítica y guía interpretativa para cantantes* publicado en el 2005 por Edicions Tritó de Barcelona y editado por la autora de esta investigación.

sentían identificadas con la poesía modernista por ser ésta un indicador de alta cultura, intelectualidad y sensibilidad artística.”¹¹¹


En Brasil, país de habla portuguesa, los compositores musicalizaron poemas en su propia lengua desde una época más temprana, si se compara con los países de la América hispana. Probablemente el hecho de haber tenido a la corte del rey João VI desde 1808 en Río de Janeiro creó unas condiciones diferentes y, aunque también predominaron durante gran parte del siglo XIX las obras escritas en italiano, encontramos tempranamente modinhas y lundus escritos en portugués sobre poesías de poetas propios.

Los poetas preferidos por los compositores brasileños durante la primera parte del siglo XIX fueron Domingos Caldas Barbosa (1739-1800), Juvenal Galeno (1836-1931), Mello Moraes Filho (1843-1919), Machado de Assis (1839-1908), Raymundo Corrêa (1859-1911), Orlando Teixeira (1874-1902), Gonçalves Dias (1823-1864), Coelho Netto (1864-1934), Adelina Lopes Vieira (1850- ?) y Hermes Fontes (1888-1930).

Al iniciarse el siglo XX los poetas más musicalizados fueron Manoel Bandeira (1886-1968), Ribiero Couto (1898-1963), Dora Vasconcellos (1910-1950), Carlos Drumont de Andrade (1902-1987), Ronald de Carvalho (1893-193), Cecília Meireles (1901-1964) y Vinícius de Moraes (1913-1980) entre otros. Es importante anotar que los dos tipos de canción más importantes en el repertorio brasileño, el lundú y la modinha, son simultáneamente formas musicales y formas literarias.

En general, los compositores han preferido escribir sobre poemas románticos, cantar al amor y al desamor y países o regiones lejanos e idealizados. Los temas bucólicos, asociados con la tradición folclórica atrajeron a los compositores nacionalistas. El interés por musicalizar poesía de origen popular, indígena o de renombrados poetas de sus propios países, reflejaba la coincidencia de las artes en la búsqueda de la identidad nacional.

¹¹¹ WONG, Ketty. "La "nacionalización y "rocolización" del pasillo ecuatoriano". En <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/debate/paginas/debate1329.htm>. 23 de agosto de 2006.



CAPÍTULO 2

LA CANCIÓN ARTISTICA COMO MEDIO DE EXPRESION DEL NACIONALISMO MODERNISTA

2.1 UNA TORMENTA CREATIVA: 1910-1930

2.1.1 El primer centenario de las independencias nacionales

Justamente cuando los países latinoamericanos se aproximaban al centenario de sus independencias nacionales, Europa atravesaba un momento difícil; el estallido de la primera guerra mundial en 1914 revitalizó los sentimientos nacionalistas y profundas convulsiones internas condujeron a la vieja Europa por caminos nuevos. Al terminar la guerra en 1918, se dibuja una Europa en la que han emergido nuevas naciones y el mundo occidental queda sumido en una profunda crisis económica que tuvo efectos también en las economías de América Latina.

América Latina se ve muy afectada, no solo en el ámbito económico sino también en el cultural. Acostumbrados a "imitar" las corrientes europeas, la corriente nacionalista ahora se percibe como un paso natural en la sociedad de entonces y se empieza a sentir como necesario para la internacionalización. En el ámbito musical, buscar y desarrollar un sonido propio y único será un requisito en la construcción de la identidad sonora. Pero cómo construir este sonido?

De manera simultánea y en diferentes puntos de América se produce una auténtica tormenta creativa. En América Latina esto se manifiesta con un marcado acento nacionalista al tiempo que se empieza a tener conciencia continental y se comienza a percibir un rumbo panamericano. Observamos la coincidencia de las artes (música, literatura, pintura, entre otras) en la búsqueda del lenguaje nacional y de una identidad compartida.

El arte de la gente "*sin historia*"^{112 113} empezó a popularizarse entre las élites y a ser pieza fundamental en la construcción del sonido "nacional". Se inicia a partir de 1920, la "democratización" de la música. Los compositores en este período reconocieron que la

¹¹² El antropólogo Eric Wolf habla de "people without history" para referirse a la gente proveniente de sociedades sin escritura o que utilizaban lenguas diferentes a las de los seis imperios de la Europa moderna. De esta manera la historia es el privilegio de la modernidad europea.

¹¹³ WOLF, Eric R.: *Europe and the people without history*. Berkeley, University of California Press, 1982.

combinación de música y palabras les ofrecía un medio ideal para la expresión de sus ideales nacionalistas. La canción con sus pequeñas proporciones era una vía accesible, íntima y directa para comunicar su mensaje. Es quizá por esta razón que en este período se compusieron la mayor cantidad de canciones artísticas en las que se reflejan estilos nacionales muy definidos.

El filósofo estadounidense Richard Rorty afirma que el pensamiento y la lengua no buscan la verdad, ni se miden en la adecuación de la realidad, sino que están al servicio de los intereses y propósitos que se imponen los seres humanos y en función de su utilidad para esos fines.¹¹⁴ Esta situación se observa en el desarrollo de la canción artística y se evidencia con más claridad en este período. Diríamos entonces que el pensamiento, la lengua y la música (considerada como lenguaje) han estado al servicio de unos intereses y han cumplido funciones concretas en la construcción de la identidad nacional.

He escogido cinco países que en términos generales ejemplifican la tormenta creativa a la que me refiero. Profundizaré entonces en las situaciones de Argentina, Brasil, Cuba, Perú y Venezuela. La selección de estos países estuvo determinada por varios factores, los más importantes, la repercusión de las obras y compositores en el contexto continental, la disponibilidad de las obras y el hecho de que cada uno de estos países representa un tipo de acercamiento a lo nacional que enfatiza elementos de grupos diferentes además de representar a regiones más amplias, es decir, Argentina ilustra a los países del cono sur al tiempo que vemos como en su canción artística prima la exaltación de elementos europeos. Cuba se toma como modelo de lo sucedido en la región caribe y sirve para observar la valorización del aporte africano. Perú y Venezuela representan a la región andina al tiempo que exhiben dos formas de expresión del nacionalismo muy diferentes; En Perú se idealiza el aporte indígena y en Venezuela se desarrolla un sonido mestizo en el que aparecen figuras que ilustran la creación consciente del discurso nacional. A mi modo de ver, en un trabajo que pretende ilustrar a la América Latina no se puede dejar a Brasil que además de representar a la América lusófona exhibe unas características únicas al integrar de manera armónica elementos africanos, indígenas y europeos.

De cada uno de estos países escogí a los compositores más representativos en el ámbito de la canción artística durante este periodo. Su representatividad la determiné por

¹¹⁴ RORTY, Richard. *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton University Press, 1979.

su aporte al género de canción, por la repercusión que sus obras vocales tuvieron en su entorno nacional e internacional y por el uso que hicieron de la lengua y de los motivos nacionales propios de cada país.

2.2 ARGENTINA

2.2.1 El Movimiento Renovación

Argentina, es sin duda, junto a Brasil, el país que ha producido el repertorio más nutrido de canción artística. Muchos y variados factores han reforzado este hecho, quizá el primero de ellos la importante inmigración europea de finales de siglo XIX que llegó principalmente a Buenos Aires y contribuyó enormemente a moldear a la ciudad desde el punto de vista arquitectónico y artístico, a imitación de las ciudades europeas, especialmente del París de la época. Se impulsó el comercio internacional, se multiplicaron las comunicaciones, se construyó el puerto de Buenos Aires y se erigieron edificios públicos de importancia dando paso a una gran ciudad.

Durante las dos primeras décadas del siglo XX empezaron a manifestarse signos de nacionalismo que surgieron por un afán de internacionalización mas que por un conocimiento del folclor. Era un nacionalismo "interesado", que pregonaban algunos compositores tales como Alberto Williams:

Los jóvenes compositores deben hacer trabajo de "folklore", rastrear las melodías originales, recogerlas como pepitas auríferas y publicar colecciones de cantos indígenas. Deben servirse de esos preciosos documentos...para inspirarse en ellos, para extraerles el perfume y comunicarlo a las ideas. Los jóvenes compositores deben tratar de argentinizar sus tendencias y no andarse remedando como papanatas, viene al caso decirlo, a toda clase de bichos decadentes europeos ^{115, 116}

En los albores del siglo XX, la vida cultural en Argentina, especialmente en Buenos Aires, estaba en plena efervescencia. Para la época de celebración del primer centenario de la independencia numerosos engranajes se pusieron en marcha para posicionar a la

¹¹⁵ SCARABINO, Guillermo. *El grupo renovación (1929-1944) y la nueva música argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", . Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 1999.

¹¹⁶ Alberto Williams compuso un gran número de canciones en el estilo nacionalista. Sus obras son sobre todo estilizaciones de las canciones folclóricas. Entre ellas se destacan: El ciclo *Rumores del parque* Opus 131, compuesto de las canciones 1. *Reclamo*, 2. *Arpas Eólicas*, 3. *Al llegar*, 4. *Nocturno en las frondas*, 5. *La siesta*, 6. *La madrugada*, 7. *Atardecer en el parque*, 8. *Titular de estrellas*, 9. *Vidalita del Payador*, 10. *Milonga para ti*. El ciclo *Canciones femeniles* Opus 94 compuesto por las canciones N.1 *En el baile - Maldición*, N.2 *En el baile - Aspiración*, N.3 *Después del Baile- Bendición* y el ciclo de *Tres canciones incaicas* Opus 45, compuesto por las canciones I. *Quena*, II. *Yaraví* y III. *Vidalita*. La más conocida de estas canciones es *Vidalita* que está escrita para dos voces femeninas con acompañamiento de piano. Todas publicadas por Editorial La Quena.

nación en el contexto universal y para crear una cultura nacional. Esta efervescencia creativa se cristalizó en la creación de instituciones de carácter privado y público que contribuyeron, desde diferentes frentes a estructurar la educación musical, a formar a las audiencias, a sintonizar a la población con la música proveniente de Europa, a crear espacios de ejecución y a estimular la creación de una música "nacional". De una manera consciente y dirigida se estaba promulgando y deliberadamente "imponiendo" la creación de un sonido nacional.

Este impulso se materializó en la creación de instituciones de gran importancia como el Teatro Colón inaugurado en 1908, la Asociación Wagneriana (1912), la Sociedad Nacional de Música (1915), la Asociación del Profesorado Orquestal (1919), el Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1924). Consolidando un círculo virtuoso que favorecía la creación, se desarrolló la industria editorial musical y se convocaban anualmente premios de composición que generaban espacios para los jóvenes compositores.¹¹⁷

2.2.2 Los motivos nacionales y su aparición en la canción

Durante los primeros años del siglo XX, cuando la figura del gaucho se convirtió, gracias a intelectuales como Leopoldo Lugones, en la esencia de la cultura nacional, en Buenos Aires la música folclórica se ejecutaba en los llamados circos criollos. Cantantes folclóricos acompañados casi siempre por la guitarra fueron la figura central de estos encuentros. Las peñas, centros para la ejecución musical nativa de mayor aceptación se inauguraron en los años veinte apoyadas por miembros de los partidos políticos gobernantes.

Los compositores de esta época hicieron un esfuerzo por asimilar la música proveniente de los espacios rurales lo cual se reflejó en sus obras vocales. Estos elementos folclóricos eran el resultado de la triple influencia indígena, española y africana que había determinado la cultura argentina. Se incorporaron motivos nacionales comunes en las músicas rurales, algunos asociados mayormente con la herencia indígena, como el *yaraví*^{118,119}, el *huayno*¹²⁰, el *triste* y la *vidala*.

¹¹⁷ MORENO CHÁ, Ercilia. "Alternativas del proceso de cambio de un repertorio tradicional argentino" *Latin American Music Review* 8 (1): 1987, pp.104-106.

¹¹⁸ El yaraví es una canción folclórica generalmente lenta y melancólica que tradicionalmente se ejecutaba con la quena y se cantaba.

¹¹⁹ ARETZ, Isabel: *El folclore musical argentino*, 2nd ed.. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1965. p .68

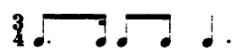
¹²⁰ El huayno es uno de los principales bailes en la región de los Andes. Aunque era tradicionalmente un baile rítmico indígena, ha sido adoptado por los mestizos que viven en las tierras altas. Interpretados con

Caracterizaré brevemente cada una de estas especies utilizadas por los nacionalistas:

El yaraví. Canción folclórica generalmente lenta y melancólica que tradicionalmente se canta acompañada de la quena.

El triste. Canción de origen peruano, que expresa la tristeza del amor no correspondido, es de carácter lento y melancólico generalmente alterna una parte vocal lenta con una sección instrumental un poco más rápida. La vidala normalmente toma su forma del texto y con frecuencia su forma es la de copla.

La vidalita¹²¹. Considerada la canción de amor típica del gaucho deriva su nombre del uso en la canción del término vidalita, una forma afectuosa de llamar a la amada; mi vida, vidita, vidalita. Es diferente a la vidala y su diferencia radica en que la vidalita se refiere únicamente a la canción que usa versos hexasilábicos y que inserta la palabra vidalita después del primer y tercer verso. Musicalmente este tipo de canción se caracteriza por el tiempo lento, en compás de 3/4 basado en el siguiente motivo:



La milonga. A diferencia de las especies anteriores su aparición fue el resultado de la confrontación del campo y la ciudad y apareció durante los últimos años del siglo XIX, como uno de los ritmos criollos. El término milonga se asocia a tres diferentes significados: el primero, una obra vocal o instrumental que acompaña la danza. Su tiempo es moderado, en compases de 2/4 o 4/8. Las células rítmicas más típicas de la milonga son las siguientes:



122

Ilustración 14: células rítmicas de la milonga

instrumentos de cuerda introducidos por los españoles, como el arpa, la guitarra y la mandolina, o con el charango indígena, los huaynos tienen un tiempo rápido, normalmente de compás binario con dos diferentes frases melódicas de igual longitud que son repetidas de forma constante.

¹²¹ Ejemplo musical 3. Vidalita de Alberto Williams. María Teresa Uribe, soprano, Balazs Szocolay, piano

¹²² SCHWARTSZ-KATES, Deborah: "The Gauchesco tradition as a source of National Identity in Argentine Art Music (ca.1890-1955)". PhD Dissertation, University of Texas at Austin, 1997, p. 230.

El malambo. Danza tradicionalmente masculina en la que el hombre reafirma su poder, virilidad y superioridad sobre otros hombres. Bellamente representada, con su característico zapateado, sirve para demostrar las habilidades del gaucho.¹²³ Es una danza enérgica y se ejecuta en tiempo rápido y compás de 6/8. La base de su desarrollo rítmico se deriva de su progresión armónica que consiste en las triadas primarias de la escala mayor que generalmente son tocadas por la guitarra.



La huella. Danza muy arraigada en la sociedad argentina¹²⁴ deriva su nombre de la huella dejada por las carretas a su paso por la pampa. Con frecuencia sus textos se asocian a la tierra y refleja las emociones del viajero que va lentamente recorriendo los caminos polvorientos. Es casi un lamento, un cantar nostálgico, una mezcla de alegría y tristeza. Típicamente se repite el estribillo "a la huella, la huella". Incluyo como ejemplo una canción del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000) que incorpora el ritmo de huella y sus características textuales en la composición de una canción artística titulada *Pampamapa*¹²⁵.



¹²³ Video 11: ejemplo de malambo en <http://youtu.be/MnLI1G9Mbv8>, <http://youtu.be/vVZU4dGz5t8>, <http://youtu.be/EoPsJh58toI>

¹²⁴ Video 12: Un muestra de la danza huella se encuentra en: <http://youtu.be/ubvs8dEY1is>.

¹²⁵ Ejemplo musical 11: *Pampamapa* de Carlos Guastavino. Interpretan Teresa Berganza y Juan Antonio Álvarez Parejo.



Ilustración 15: Fragmento de la canción *Pampamapa* escrita por el compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000), en la que observamos las características principales de la huella como la utilización de la palabra huella en el texto.

El gato. Danza especialmente vivaz apareció durante el siglo XIX, época en la que fue muy popular. Sus temas son típicamente amorosos y picarescos. Su característica sobresaliente es su ritmo rápido y vigoroso en el que se combinan 6/8 y 3/4.



126

Ilustración 16: células rítmicas típicas del gato.

Esta célula rítmica se puede observar claramente en el siguiente fragmento de *Gato*¹²⁷, una de las canciones pertenecientes al ciclo titulado *Cinco canciones populares argentinas* escrita por el compositor Alberto Ginastera (1916-1988).



Ilustración 17: Primera página de la partitura de *Gato* de Alberto Ginastera.

La zamba. Típicamente argentina la *zamba* es un ritmo de danza que originalmente proviene de Perú, en donde se conocía como zamacueca y que entró en Argentina a comienzos del siglo XIX. La zamacueca se diferenció en dos ritmos, la zamba y la cueca. La cueca se desarrolló en Bolivia y Chile y la zamba en Argentina. A diferencia de la cueca, que es rápida y de textos picarescos, la zamba es lenta y se presenta en

¹²⁶ SCHWARTSZ-KATES, Deborah: "The Gauchesco tradition as a source of National Identity in Argentine Art Music (ca.1890-1955)". PhD Dissertation, University of Texas at Austin, 1997. p. 257.

¹²⁷ Ejemplo musical 12: *Gato* de Alberto Ginastera. Patricia Caicedo, soprano, Pau Casan, piano.

compás de 6/8. Representativa es la canción titulada *Zamba*¹²⁸ del ciclo de *Cinco canciones populares argentinas* de Alberto Ginastera.

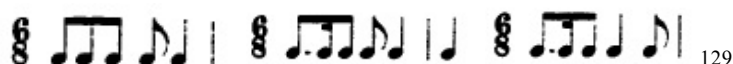


Ilustración 18: Células rítmicas típicas de la zamba.

La chacarera. Es un ritmo de gran difusión y popularidad en Argentina desde la mitad del siglo XIX. Es una danza rápida, alegre y picaresca en la que las parejas danzan con un ligero zapateado. Generalmente se cantan acompañadas de guitarra y su texto se basa en coplas octosilábicas en las que la palabra chacarera aparece ocasionalmente. Ejemplo de este ritmo incorporado en una canción artística es la *Chacarera*¹³⁰ de las *Cinco canciones populares argentinas* de Ginastera.



2.2.3 Carlos López Buchardo y las Canciones al estilo popular

Carlos López Buchardo (1881-1948), compositor y pedagogo, fue una figura central de estos primeros años del siglo. Formado musicalmente en Francia, López Buchardo fue el primer director del Conservatorio Nacional de Música y presidente de la Asociación Wagneriana. Buchardo representa un momento de transición que se aprecia claramente en su obra; una primera etapa de producción de marcada influencia francesa y una subsiguiente de búsqueda nacionalista. En sus composiciones se observa la contradicción que se encerraba en la creación de estos compositores de comienzo de siglo XX, profundamente europeizados y al tiempo imbuidos por un afán internacionalista que se expresaba en la búsqueda del sonido nacional.

López Buchardo contribuyó de manera importante al repertorio de la canción artística argentina. Escribió en 1924 su ciclo de canciones titulado *Seis canciones al estilo popular*, que obtuvo el Premio Municipal de Música en 1925 siendo estrenado por su esposa la cantante Brígida Frías de López Buchardo. El ciclo, compuesto por las canciones *Vidalita*, *Los puñalitos*, *Desdichas de mi pasión*, *Vidala*, *Canción del*

¹²⁸ Ejemplo musical 13: *Zamba* de Alberto Ginastera. Patricia Caicedo, soprano, Pau Casan, piano.

¹²⁹ IBID, p.266

¹³⁰ Ejemplo musical 14: *Chacarera* de Alberto Ginastera. Patricia Caicedo, soprano, Pau Casan, piano.

carretero y *Jujeña* fue escrito utilizando poesía de los también argentinos Leopoldo Lugones (1874-1938) y Gustavo Caraballo.¹³¹

Estas canciones dieron a conocer al compositor, en especial la *Canción del carretero*¹³² en la que López Buchardo logró de una manera muy delicada recrear el ambiente emocional de la partida, de la pérdida, al tiempo que introduce elementos que infunden color local-regional-nacional a la canción. Habiendo interpretado esta obra en numerosas ocasiones, en su versión original para voz y piano y en su versión orquestal puedo decir que es una canción técnicamente exigente que recuerda por momentos, al famoso Lied de Schubert *Gretchen am Spinnrade* (Margarita y la rueca) en la que existe un elemento continuo, casi monótono, la rueca que gira en el caso de la canción de Schubert y la rueda en la de López Buchardo, que mantiene la tensión emocional, como una alfombra sobre la que se apoya la melodía en la que aparecen personajes y paisajes locales que le dan el toque nacional en el caso de la composición de Buchardo.



¹³¹ Las canciones de este ciclo están dedicadas respectivamente a María Barrientos, Gastón Talomón, Luis V. Ochoa, Enrique Susini, Sarah Sagasta de Sagarna y a la memoria de Julián Aguirre. Julián Aguirre el ilustre compositor argentino había muerto justamente el año de composición del ciclo. El ciclo editado por Ricordi Americana puede encontrarse fácilmente pues se continúa editando, su número de edición es el E.A.M.18.

¹³² Ejemplo musical 15 : *Canción del carretero* de Carlos López Buchardo. Interpretan Marcos Fink y Carmen Piazzini.

A la Señora Sarah Sagasta de Sagarna

CANCION DEL CARRETERO

Letra de Gustavo Caraballo *en francés* Música de Carlos López Buchardo

Lento (♩ = 120)

PIANO

f ligado con expresión el bajo

mf como eco

poco cresc. *dim.*

Ilustración 19: primera página de la partitura de la *Canción del carretero*, que integra el ciclo titulado *Cinco canciones al estilo popular*. El texto de esta canción narra situaciones del medio rural.

López Buchardo compuso en total 62 canciones¹³³, de las cuales 21, las compuestas en su primera etapa comprendida entre 1896 y 1924, tienen textos en francés. A partir de 1924 compuso únicamente en español. Entre sus composiciones de este periodo se

¹³³ WEISS, Allison. "A Guide to The Songs of Carlos López Buchardo (1881-1948)". Thesis Master of Arts. University of Portland; 2009.

destaca el citado ciclo titulado *Cinco canciones al estilo popular*¹³⁴ y varias canciones aisladas, todas ellas en el estilo nacionalista.¹³⁵

El movimiento nacionalista de la primera década del siglo, fue seguido en las décadas del 20 y el 30 por la aparición de un movimiento vanguardista que se expresó, al igual que en otros puntos de América, en todas las artes y en el ámbito de las ideas.

En 1930, la escritora Victoria Ocampo funda la revista *Sur* dedicada a promover la cultura y la literatura. Esta revista se convirtió en un puente entre la intelectualidad argentina y el resto del mundo. El filósofo español José Ortega y Gasset, fue quien propuso su nombre, *Sur*. El primer facsímil apareció en Buenos Aires el 1 de enero de 1931, y se editó durante cuatro décadas. En ella colaboraron algunos de los escritores e intelectuales más prestigiosos del siglo como Jorge Luís Borges, Bioy Casares (cuñado de Victoria Ocampo), casado con la también escritora Silvina Ocampo, Albert Camus, Aldous Huxley, Federico García Lorca, Manuel Mujica Láinez y André Malroux, entre muchos otros.

En el ámbito de la música esta efervescencia y necesidad de cambio de postura se manifestó con la creación en 1929 del Grupo Renovación. Este grupo, formado por músicos de muy diversas orientaciones estéticas, tales como Juan José Castro (1895-1968), Juan Carlos Paz (1901-1972), José María Castro (1892-1964), Gilardo Gilardi (1889-1963) y Jacobo Fischer (1896-1978), fue sobre todo un grupo formado con la intención de promover la actividad individual de sus miembros.

Encontró adeptos en la Asociación Amigos del Arte, cobijadora de artistas jóvenes de las letras, la plástica y la música. Ligada a estas entidades emergió la figura de Eduardo Fornarini, llegado a Buenos Aires hacia los comienzos del siglo XX, y ferviente defensor del purismo en la música. Sus enseñanzas fueron decisivas para los integrantes del Grupo Renovación, por cuanto facilitaron la madurez técnica que permitiría el desarrollo de nuevos lenguajes. La afiliación a este grupo representó para los compositores “un factor de distinción”¹³⁶ que les permitió un posicionamiento en el

¹³⁴ Este ciclo, compuesto sobre poesías de Miguel A. Camino está formado por las canciones *Prendiditos de la mano*, *Si lo hallas*, *Frescas sombras de sauces*, *Oye mi llanto* y *Malhaya la suerte mía!* Fue publicado por Ricordi Americana, BA7207.

¹³⁵ *Copla Criolla* (poesía anónima popular), *Querendona* (motivos serranos de Tilde Pérez Pieroni), *Canta tu canto, rui señor y vuela* (Ignacio B. Anzoátegui), *Acuarela* (Rafael Obligado), *Lamento - Mirala como ha venido* (poesía anónima popular), *Porteñita - canción* (María Luz Regas Velasco), *Hormiguita - Canción infantil* (Enrique Amorín), *La canción desolada* (Margarita Abella Caprile), *Canción de Perico* (Fryda Schutz de Mantovani), *Canción del niño pequeñito* (Ida Rebolí), *Canción de ausencia* (Gustavo Caraballo).

¹³⁶ CORRADO, Omar, "Luis Gianneo-Juan Carlos Paz: encuentros y bifurcaciones en la música argentina

campo musical y cultural, aunque sus miembros no compartían un discurso estético homogéneo. Los fundadores del Grupo Renovación compusieron canciones artísticas, especialmente Juan José Castro, Gilardo Gilardi y Jacobo Fischer.

Pocos años después de la formación del grupo, llega a Argentina, exiliado por la guerra civil española, Manuel de Falla. Su presencia tuvo un profundo impacto en los compositores locales, sobre todo por el modelo estético que manejaba y su particular lenguaje nacionalista. En la misma época y también exiliada llegó a Buenos Aires la cantante catalana Conxita Badía (1897-1975) quien se convertiría en una de las principales intérpretes de las nuevas obras vocales escritas por los compositores del Grupo Renovación.

Durante las décadas comprendidas entre 1920 y 1940 se compusieron cientos de canciones artísticas en Argentina. El estímulo de los concursos de composición municipales la mayoría de ellas reflejaban el desarrollo de un "estilo nacional" pues hacían uso de citas directas del folclor, estilizaciones, adaptaciones. Esto no quiere decir que las canciones no fueran de buena calidad, simplemente que el nivel de interiorización de lo que constituía la esencia de la música folclórica y popular estaba aún en proceso de construcción.

Ilustra esta tendencia la canción *El mate amargo*¹³⁷ de Felipe Boero (1884-1958).



del siglo XX", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol.4, Fundación Autor, Madrid, 1997.

¹³⁷ Ejemplo musical 16: *El mate amargo* de Felipe Boero. Interpreta Victor Torres.

EL MATE AMARGO

Versos de FERNAN SILVA VALDES

Música de FELIPE BOERO

LENTO
Recitando ad libitum

CANTO
...No sé qué tie - ne de ru - do... no sé qué tie - ne de

PIANO
fp

rit. *Tempo* *p*
ma - cho el ma - te a - mar - go! El

rit. *Tempo* *p*
espressivo

(Un poco andante) *pp*
la - va los do - lo - res del pe - cho a ca - da tra - go. Es el "cu - ra - lo

(Un poco andante) *p*

B.A. 16732

Copyright MCMLII by RICORDI AMERICANA S. A. E. C. - Buenos Aires.

Ilustración 20: La canción *El mate amargo* de Felipe Boero representa los valores gauchescos, la tradición representada en la bebida nacional, el mate. Escrita para voz masculina, de barítono, la canción es de carácter declamatorio. El cantor es quien traduce el sentimiento general al alabar al mate y a sus propiedades curativas y conciliadoras.

2.3 BRASIL

2.3.1 La Semana de Arte Moderna (Semana del Arte Moderno)

Desde finales del siglo XIX, se inició en Brasil una gradual búsqueda de una estética propia. Al igual que Argentina, Brasil recibió una ola de inmigración muy importante que transformó a la capital en una Babel que pasó de tener 31.000 habitantes en 1872 a tener 600.000 en 1922.¹³⁸ Artistas provenientes de diferentes medios expresivos empezaron a considerar el lugar único de su nación en el panorama internacional y a rechazar los modelos culturales "importados" de Europa. Este proceso gradual tuvo su punto de mayor expresión en el año 1922 cuando surgió la ideología modernista, alineada con el sentimiento nacionalista.

El movimiento modernista cuestionaba la tradición, renunciaba al pasado y rechazaba las normas establecidas. Simultáneamente se buscaba que las producciones nuevas reflejaran de manera fiel lo "auténticamente brasileiro". Una "brasilianidad" que abrazara las múltiples razas y nacionalidades que comprendían a la nación brasileira; un reto complicado para los artistas del momento.

Jalonados por la exuberante e incisiva personalidad del gran poeta, folclorista, musicólogo, historiador, escritor y líder Mario De Andrade (1893–1945) los artistas brasileiros se aunaron para organizar la Semana del Arte Moderna que tuvo lugar entre los días 13 y 18 de febrero de 1922 en el Teatro Municipal de São Paulo. El objetivo de esta semana fue presentar el trabajo de todos aquellos creadores que de manera consciente habían estado buscando una solución estética al "problema" o reto de cómo plasmar lo auténticamente nacional en una obra artística.

Andrade había dedicado años de estudio al folclor de las diversas regiones del Brasil, habiendo documentado y transcrito melodías de diferentes zonas del país. Todo con el íntimo objetivo de proporcionar a la población y especialmente a los compositores, las herramientas que les permitieran conocer la riqueza y diversidad de la música brasileira, para que luego pudieran representar esta riqueza y originalidad en sus composiciones nacionalistas. Los escritos de De Andrade sin duda inspiraron una conciencia nacionalista en los artistas de su época, muy especialmente en los músicos.

La Semana del Arte Moderno, sería entonces, el escenario en donde se presentarían las nuevas tendencias y la nueva orientación de las artes en Brasil. Este importante

¹³⁸ PEREIRA, María Elisa: "Mario de Andrade e o dono da voz". Per Musi. Belo Horizonte. 5/6, 2002.

evento tuvo lugar dos décadas después de iniciado el siglo XX. Podemos considerar estos años como de transición y preparación para la gran revolución que significaría la Semana del Arte Moderno, durante estos primeros años del siglo los artistas pertenecientes al nacionalismo romántico fueron dando paso a una nueva generación de compositores nacionalistas modernistas.

Los organizadores escogieron el año 1922 para coincidir con la celebración de los 100 años de la independencia -que fue declarada el 7 de septiembre de 1922- para así tener la oportunidad de repensar el significado de ser brasileiro y el lugar de la cultura brasileira en el mundo contemporáneo.

La semana se inauguró oficialmente el 13 de febrero de 1922 en el teatro paulista con un discurso de Graça Aranha, en el que instaba a la audiencia a romper sus paradigmas estéticos y dejarse permear por las nuevas expresiones artísticas que representaban lo auténticamente brasileiro.¹³⁹ Aranha pidió al público que aceptara las referencias "al color único de nuestra tierra". Alentó al público a escuchar las composiciones de Villa-Lobos, diciendo a la audiencia que escucharía "la magia del arte de las más sincera expresión del espíritu de nuestro fabuloso mundo tropical".¹⁴⁰

Participaron en esta semana los pintores Osvaldo de Andrade y Anita Malfatti quien ya se había presentado al público de su país con una polémica exposición en 1917. Escritores como el polifacético Mario de Andrade, Menotti del Picchia y el poeta Manuel Bandeira conformaron el grupo que lideró esta semana del arte moderno en el tradicional Teatro Municipal de São Paulo.

Las consecuencias de la semana fueron fundamentales para el futuro desarrollo de las artes en Brasil. Los artistas empezaron a mirar hacia adentro, es decir, a sus propios recursos naturales, a la belleza del paisaje y su gente, buscando inspiración en todo ello.¹⁴¹ Hubo una apropiación del paisaje como algo único y distintivo del país y como fuente e inspiración artística y elemento en la construcción de la identidad nacional.¹⁴² Esta semana lejos de culminar el desarrollo del nacionalismo modernista en música, se puede acreditar como el inicio del mismo.

¹³⁹ HAMILTON, Sarah Malia. "Uma canção interessada - M. Camargo Guarniero, Mario de Andrade and the politics of musical modernism in Brazil, 1900-1950". PhD Dissertation. University of Kansas, 2003. UMI 3103383. p.87

¹⁴⁰ IBID p.88

¹⁴¹ DOSSIN, Alexandre Saggin. "Edino Krieger's Solo Piano Works from the 1950s: a Dialectical Synthesis in Brazilian Musical Modernism". DMA .Dissertation. University of Texas at Austin. 2001. UMI: 3023548

¹⁴² VOLPE, Maria Alice. "Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s". Ph D .Dissertation. University of Texas at Austin, 2001.



Ilustración 21: Portada del catálogo de la *Semana de Arte Moderna* celebrada en el tradicional Teatro Municipal de São Paulo en 1922.

Los compositores que se destacaron durante esta Semana del Arte Moderno fueron Heitor Villa-Lobos (1897-1986), Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Francisco Mignone (1897-1986) y Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948). Cada uno de estos compositores, de manera personal intentó reflejar lo auténticamente brasileiro en su música. Todos ellos fueron prolíficos compositores de canciones.

2.3.2 La canción como medio de expresión del nacionalismo modernista

La canción fue el medio por excelencia en el que se plasmaron los intentos de construcción de identidad nacional. Esta se fue desarrollando hasta sintetizarse en dos tipos principales de canción que se convirtieron en los más importantes tipos de canción artística brasileira: la modinha y el lundú.

La modinha y el lundú fueron el resultado de complejos movimientos de transformación que llevaron a la canción folclórica a convertirse en canción popular y de allí a penetrar a los salones de la música erudita. Este proceso fue potenciado por los movimientos poblacionales de las zonas rurales a la ciudad que llevaron consigo los cultos africanos a las ciudades con su consecuente estilización y sofisticación.

Aunque la población de origen africano era relegada económica y socialmente, su influencia en la cultura urbana se hizo cada vez más evidente. De esta manera se incorporaron en la música popular formas como el lundú, el maxixe, la samba y el tango brasileiro.¹⁴³ Estas formas influenciaron a los compositores de música "erudita" quienes empezaron entonces a componer modinhas y lundús. Los elementos musicales más distintivos que aportaron estas músicas fueron el uso de la síncopa, la modulación a la subdominante, la ornamentación de la melodía y las reiteraciones rítmicas.¹⁴⁴

Modinhas y lundus se convirtieron en los principales tipos de canción compuestas por los compositores eruditos brasileiros.

2.3.3 La modinha

La palabra modinha proviene de moda, un término genérico aplicado para definir canción del cual modinha es su diminutivo. El primer estudio musicológico sobre la Modinha se debe a Mario De Andrade quien compiló y analizó en 1930 la colección llamada *Modinhas Imperiais*.

¹⁴³ BÉHAGUE, Gerard. "Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, Circa 1870-1920" Ph.D Dissertation, Tulane University, 1966. p.26.

¹⁴⁴ IBID p. 27

La modinha, es un tipo de canción amorosa, sentimental y nostálgica semejante al aria de salón. Sus orígenes son controvertidos, puesto que un sinnúmero de investigadores han desarrollado diversas teorías.¹⁴⁵ Aún se discute si se originó en Portugal o en Brasil al igual que se discute si se originó en los salones burgueses y de allí salió a "la calle" o viceversa.

Béhague¹⁴⁶ sostiene que la modinha es la única forma popular brasileira que no tiene origen folclórico. En su trabajo Béhague señala que la forma modinha ha sido de gran importancia durante mas de 150 años en Brasil y en Portugal. En el caso de Brasil, la modinha introdujo elementos europeos dentro de la música popular. En Portugal existían dos tipos de modinha, una elaborada de manera similar al aria de ópera y otra simple y sentimental. Los dos tipos de modinhas invadieron Brasil durante el primer imperio (1822-31) en forma de música de salón. Durante este primer período la modinha no presentó ningún rasgo nacional, aunque ya en 1911 la antología de *Canções Populares do Brasil*¹⁴⁷ editada por la pianista Julia de Brito Mendes incluye modinhas compuestas por Carlos Gomes, José Amat, Alberto Nepomuceno y José Mauricio Nunes. Llama la atención encontrar en el prólogo de esta colección la siguiente afirmación:

...más se assim é, porque tanto desetimias as cantigas populares, as modinhas, como vulgarmente lhe chaman? Pois não são as modinhas, com as suas deliciosas músicas, o que de mais característico se encontra nos costumes brasileiros? Não são ellas, como a sua nota profundamente terna, incomparavelmente terna; não são as suas músicas, de suave e lânguida melodia, a expressão mais perfeita da doçura da alma brasileira? Pódes apontar-me outra coisa, nos dominios da arte ou fóra d'elles, que mais particularmente recordé os costumes do paiz? Não, de certo. En qualquer ponto do globo onde nos encontramos, e ahí as ouçamos, logo as distinguiremos entra as demais pela forte e suggestiva impressão de caricia e affecto que nos deixan, a nós ou a quem quer que já um dia as tenha ouvido cantar. Estou em afirmar que, na modinha, comprehendida a respectiva música, é que reside, presentemente, o único signal typico do povo brasileiro.¹⁴⁸

Estas afirmaciones dejan claro que la modinha había sido “adoptada” y asimilada como ritmo nacional. En términos generales se acepta que es un tipo de canción de evidente influencia europea, una forma musical que proviene de la canción de salón o

¹⁴⁵ VEIGA, Manuel. “Escudo da modinha brasileira”. *Latin American Music Review*. Spring-Summer 1998, pp. 46-47.

¹⁴⁶ BÉHAGUE, Gerard. "Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil, Circa 1870-1920" PhD Dissertation, Tulane University, 1966. p.57.

¹⁴⁷ DE BRITO MENDES, Julia (Editora): *Canções Populares do Brasil*. J. Ribeiro Dos Santos, Rio de Janeiro, 1911.

¹⁴⁸ IBID pp.X y XI.

erudita que de alguna manera se popularizó al llegar al Brasil y que adoptó elementos distintivos brasileiros, especialmente asociados al uso de la lengua, pues los aspectos literarios de la modinha han sido de gran importancia. De esta manera se llamaron modinha brasileiras.¹⁴⁹

Mario de Andrade resolvió la controversia diciendo que "de la misma manera que no sabemos si el fado es de origen portugués o brasileiro, pero reconocemos que su "personalidad" es definitivamente portuguesa, podemos decir que aunque no esté claro el origen portugués o brasileiro de la modinha, si podemos asegurar que su "personalidad" es brasileira".¹⁵⁰ Aunque su forma y estructura tienen origen europeo, a esta forma le fueron añadidas la "sensualidad y dulzura propias del Brasil, características asociadas a la geografía, clima y en general a las características a su cultura." ^{151,152}

En la citada antología de Brito Mendes llama la atención el título, que dice: "*Colleção escolhida das mais conhecidas e inspiradas modinhas brasileiras, acompanhadas das respectivas musicas, a maior parte das quaes trasladada da tradição oral pela distincta pianista D. JÚLIA DE BRITO MENDES*"¹⁵³. Con esta frase queda claro que la modinha es una forma literaria que tiene la intención de ser cantada. Es decir, como forma musical no existe.

¹⁴⁹ ANDRADE, Mario de. *Modinhas Imperiais*. Obras Completas 19. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. Fac-simile da edicao de 1930.

¹⁵⁰ ANDRADE, Mario de. "Origens do fado" en *Revista da Música Popular*, no. 6, pp.2-4, Rio de Janeiro, 1955.

¹⁵¹ ANDRADE, Mario de. *Modinhas Imperiais*. Obras Completas 19. Belo Horizonte: Editora Itatiaia. Fac-simile da edicao de 1930.

¹⁵² FREITAG, Léa. "A dinâmica social da modinha e do lundú". *Momento de música brasileira*. São Paulo: Livraria Nobel, 1985. pp. 73-77

¹⁵³ IBID

MODINHA

Letra de Manuel Bandeira Jayme Ovalle
Op. 8.

Andante

Por so-bre a so-li-dão do mar A

lu-a Flu-ctu-a. Eu-ma-ter-nu-ra sin-gu-

lar Pal-pi-taem ca-da co-ra-ção

Ilustración 22: Fragmento de *Modinha*, escrita por Jayme Ovalle.¹⁵⁴ Con texto del importante poeta Manoel Bandeira, esta canción tiene dos momentos emocionales, el primero descriptivo del paisaje y el segundo alusivo a la pasión amorosa. La música resalta el elemento sensual del texto, con la agitación representada en el cambio de ritmo de la segunda sección.



2.3.4 El lundú.

Originalmente fue una danza de origen africano, introducido al Brasil por los esclavos de ascendencia bantú, particularmente los procedentes de Angola. Esta danza, inicialmente relegada por ser considerada indecente incluía en su coreografía un

¹⁵⁴ Ejemplo musical 18: Patricia Caicedo y Pau Casan interpretando *Modinha* de Jayme Ovalle.

movimiento denominado umbigada, un movimiento de invitación a la danza que consiste en tocar con el ombligo el ombligo de la persona a la que se invita a bailar. Como danza, el lundú declinó rápidamente para desarrollarse en las zonas urbanas como canción. Su urbanización convirtió su primitiva sensualidad en refinada voluptuosidad.

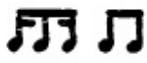
Los elementos que caracterizan a un lundú son el uso sistemático de la síncopa con una figura simple . Esta figura rítmica se encuentra con infinidad de variaciones.



Ilustración 23: Imagen de la tradicional umbigada, invitación sensual a la danza situada en los orígenes del lundú.

2.3.5 Mario de Andrade y la canción brasileira

Los escritos y pensamientos de Mario Raúl de Moraes Andrade (1893-1945) mejor conocido como Mario de Andrade influenciaron profundamente a los compositores de su época. A lo largo de su vida intentó difundir las ideas nacionalistas modernistas en todas las artes iniciando con ello un nuevo ideal estético. Para diseminar sus ideas, Andrade

ofreció conferencias, escribió cartas, publicó artículos y libros, compiló canciones, enseñó, escribió novela y prosa; fue un verdadero "activista" de la causa nacionalista.

En muchos de sus escritos resaltó la influencia de la música africana en la música brasileira e invitó a los compositores a ponerse en contacto con la música del "pueblo" forma que el utilizaba para referirse al folclor:

A arte musical brasileira, si a tivernos um dia, de maneira a poder chamar-se escola, terá inevitavelmente de auscultar as palpações ritmicas e ouvir os suspiros melodicos do povo, para ser nacional, e por consequencia, ter diretio de vida independente do universo¹⁵⁵

Para Andrade, alcanzar belleza no debía ser el objetivo final del arte, esta debería alcanzarse como resultado de que la música cumpliera su función social. "El arte no es, y nunca fue en sus grandes manifestaciones, una pura y simple representación de la belleza. La belleza es la consecuencia del arte"¹⁵⁶. Con esta afirmación podemos situar a Andrade como un pragmático. Su especial interés por el estudio del portugués, y su deseo de liberar al portugués hablado en Brasil del "corcé" que le imponía la gramática portuguesa, le llevaron a explorar, en la literatura y en la música, nuevos medios de expresión. Se debía encontrar un punto medio entre el portugués que se hablaba en las calles del Brasil y la lengua "culto" portuguesa. Según su criterio se debía lograr una lengua "culto" brasileira. La lengua se situaba en el centro del proyecto nacionalista, siendo el elemento común y aglutinador de las diferentes culturas y clases sociales de tan extenso país.

En 1930 de Andrade recopila la famosa colección de canciones tituladas *Modinhas Imperiais*, en cuyo prefacio expresa su preocupación al notar que los "semicultos no sabemos cantar en nuestra lengua..."¹⁵⁷ En este prefacio vemos las primeras "sugerencias" que hace el intelectual sobre la manera de interpretar el portugués. Recomienda al cantante que cante de la misma manera que habla, refiriéndose a la dicción, y criticando la "italianización" del portugués cantado. Consideraba que una tímbrica europea des-caracteriza a la canción brasileira. Su preocupación mayor es la de servir a la causa nacionalista.

Estas preocupaciones sobre la interpretación del portugués cantado, influenciarán también a los compositores de canciones artísticas y se cristalizarán en 1937 en el Primer

¹⁵⁵ ANDRADE, Mario de: *Aspetor da música brasileira*. 3rd ed. Belo Horizonte y Rio: Villa Rica, 1991.

¹⁵⁶ Texto tomado de "Distanciamentos e aproximações", publicado en *Música, doce música*. pp. 363-67. La frase original decía: "...arte não é, nunca foi nos seus momentos grandes de manifestação, a realização pura e simple da beleza. A beleza é...uma consequência da arte..."

¹⁵⁷ ANDRADE, Mario de: *Modinhas imperiais*. São Paulo, 1964. p. 12.

Congreso de la Lengua Nacional Cantada que se realizó entre el 7 y 14 de julio en la ciudad de Sao Paulo. Este evento, cuyo propósito era estandarizar la pronunciación del portugués brasileiro cantado, fue mucho mas que un espacio de reflexión académica, fue sobre todo un espacio político de reafirmación de las ideas nacionalistas.

Al pretender establecer normas de cómo se debe cantar en la lengua del país, realmente se estaba buscando una identidad lingüística para el país, se buscaba un timbre nacional.

De este espacio salen un número propuestas para la buena pronunciación de la lengua nacional en el canto erudito y en el teatro.¹⁵⁸ En el centro de las discusiones estuvo el origen de la nasalización del portugués del Brasil, atribuyéndose el mismo al elemento afroindígena, lo cual se interpretaba como una manifestación de la brasilianidad. En el manuscrito que resultó de este encuentro se concluyó lo siguiente:

La pronunciación Carioca en las más evolucionada dentro de las pronunciaciones regionales del Brasil, es la más rápida e incisiva de todas, presenta tonalidades propias de importancia, es de mayor musicalidad que la pronunciación oral, da menos impresión de hablar cantando y es la más elegante y urbana de todas las pronunciaciones regionales, por pertenecer a la capital del país es la que sintetiza la colaboración de todos los brasileiros y siendo la pronunciación de la capital del país, lugar al que llegan mayor número de brasileiros y en donde la lengua tiene más posibilidades de ser escuchada y propagada, es la que tiene más posibilidades de generalizarse.^{159,160}

Las normas resultantes de este primer congreso se publicaron en 1938.

2.3.6 Heitor Villa-Lobos y la canción nacional.

Nacido en Río de Janeiro Villa-Lobos es sin duda el compositor brasileiro que ha gozado de mayor proyección internacional y uno de los compositores más conocidos compositores de toda la América Latina. Durante su infancia y adolescencia aprendió a tocar el clarinete, el violonchelo y la guitarra un instrumento que le acompañaría durante

¹⁵⁸ Las normas que resultaron del primer congreso solo fueron revisadas hasta el año 2005, cuando se celebró el cuarto encuentro de la canción brasileira.

¹⁵⁹ ANDRADE, Mario. Exposição de motivos. In: *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo: Departamento de Cultura, pp. 717-8.

¹⁶⁰ Traducción de la autora del siguiente texto: “a pronúncia carioca é a mais evolucionada dentre as pronúncias regionais do Brasil, é a mais rápida e incisiva de todas, apresenta tonalidades próprias de bastante relevo, é de maior musicalidade na pronúncia oral, dá menos impressão de falar cantando, é a mais elegante e urbana de todas as pronúncias regionais, por ter se fixado na capital do país é a síntese das colaborações de todos os brasileiros e sendo a pronúncia padrão a da capital do país onde os brasileiros mais afluem é mais fácil de ser ouvida e propagada, tendo grandes possibilidades de se generalizara pronúncia”

toda su vida. Entre los años 1900 y 1915 Villa-lobos participó en *chorões*¹⁶¹ y tocó en diversas orquestas para ganarse la vida. Tocar en *chorões* significó estar en contacto directo con la música popular y participar de la vida bohemia y nocturna, absorbiendo las melodías, ritmos y armonías de la música de su país. Elementos que más tarde incorporaría en sus composiciones.

Aunque algunos de sus biógrafos discuten la veracidad de sus viajes¹⁶², se dice que en estos periplos¹⁶³, como una esponja, Villa-lobos absorbió la esencia de la música de su país. Su producción para todas las formaciones fue extensa, aunque de calidad desigual. Esto se observa de especial manera en su producción vocal.

Su obra se desarrolló en este período de eclosión nacionalista que siguió a la Semana del Arte Moderna. Villa-Lobos, al igual que sus contemporáneos no estaba libre de la influencia europea, al contrario, se formó teniendo como modelo a imitar la música francesa del momento, especialmente la música de Debussy, traída por Alberto Nepomuceno al Brasil y considerada de *avant garde*. Por la época de la Semana del Arte Moderno Villa-Lobos estaba componiendo obras fuertemente influenciadas por la música francesa “debussiana”. Su personalidad egocéntrica le impulsaba a querer ser el centro de atención lo que le llevó a promover intensamente su música con el fin de ganarse un lugar destacado dentro de la vida musical de su país. Sus composiciones consideradas modernas en el Brasil *O Naufragio de Kleonicos*, la ópera *Izaht*, las *Danças Características Africanas* y *Prole do Bebê* son obras fuertemente influenciadas por la música francesa que no denotan ningún rasgo nacional que las pueda definir como obras nacionalistas brasileiras.

Es interesante leer los comentarios de Darius Milhaud, el compositor francés que vivió en el Brasil durante los años 1917 y 1918 trabajando en la misión diplomática francesa en Brasil, en uno de sus escritos:

...es triste ver que todas las composiciones de los compositores brasileiros, desde las obras de cámara, hasta las sinfónicas del señor Nepomuceno, las obras del señor Oswald, las sonatas impresionistas del señor Guerra y las obras orquestales del señor Villa-lobos (un joven de robusto temperamento lleno de audacia), son el reflejo de las diferentes fases que hemos vivido en Europa desde Bramhs hasta Debussy y que el elemento nacional no es expresado de una

¹⁶¹ Bandas populares integradas por flautas, clarinetes, trombones, mandolinas, guitarras y cavaquinhos (pequeñas guitarras de origen portugués).

¹⁶² PEPPERCORN, Lisa. *The international Encyclopedia for Musics and Musicians*. London, 1975.

¹⁶³ De dice que en 1905 partió rumbo al norte del Brasil a los estados de Espírito Santo, Bahía y Pernambuco y se detuvo en ciudades como Salvador y Recife. Más tarde en 1907 viajó a Fortaleza, Belém, Amazonas y Barbados.

manera más viva. La influencia del folclore brasileiro, que es rico en ritmos y con líneas melódicas únicas, es solo escuchado raramente en las obras de los compositores de Río de Janeiro. Cuando una danza popular es usada en una obra musical, este elemento autóctono es deformado puesto que el autor solo lo ve bajo la lente de Wagner o de Saint-Saëns si este autor tiene 60 años y bajo la lente Debussy si el compositor tiene 30 años. Sería deseable que los músicos brasileiros entendieran la importancia de los compositores de tangos, maxixes, sambas and cateretês como Tupynamba o el talentoso Ernesto Nazareth. La riqueza rítmica, la fantasía, la animación, la invención melódica y la prodigiosa imaginación, todas características encontradas en estos dos los convierten en la joya del arte brasileiro.¹⁶⁴

Es solo hasta después de su primer viaje a París, en 1923 cuando Villa-Lobos empieza a interesarse por la música folclórica de su país y a incorporarla en sus composiciones. Fue desde la distancia como el compositor se convirtió realmente en un compositor brasileiro. En París, habiendo sentido que su música no era música de *avant-garde* como si lo era en su país natal, se produjo en Villa-Lobos un cambio de postura que en el fondo era otra manera de buscar la aceptación de su música y su persona.

Llegados a este punto es inevitable recordar la clasificación de los dos tipos de nacionalismo propuesta por Chatterjee, la de naciones occidentales y orientales.¹⁶⁵ Según Chatterjee las naciones "orientales" intentan alcanzar el nivel de las naciones "occidentales" y en ese intento caen en la trampa y pierden lo que los distingue como únicas. Aquí se genera una fuerte contradicción pues al mismo tiempo que imitan a un modelo son hostiles a él.

En el caso de Villa-Lobos no constatamos el uso de la imitación tanto como el de “sumisión” a las expectativas proyectadas por la nación occidental. Esta situación se percibe claramente si se observa lo que estaba sucediendo en París en el año 1923, año en el que el compositor visitó por primera vez la capital francesa. En aquel momento el tema de “moda” en París era el exotismo, la búsqueda de lo diferente. Por eso el interés por lo africano que abrió la puerta a Picasso y al movimiento euro-africano, por eso el interés de Milhaud en la música folclórica brasileira, entre otras muchas expresiones.

¹⁶⁴ MILHAUD, Darius. "Brésil". *La Revue Musicale*, 1920 pg.60-61.

¹⁶⁵ Recordamos que las llamadas naciones "occidentales" que generalmente son equiparadas con Europa occidental y hoy en día con los Estados Unidos, en el proceso de comparar y contrastar su cultura con otros, tienen unos parámetros de desarrollo que los hacen percibirse a sí mismos como "equipados culturalmente". Ellos comparten valores, objetivos, necesidades y habilidades o tecnologías. Por otra parte las naciones "orientales", probablemente no comparten los mismos valores, necesidades y pueden no estar al nivel de desarrollo que les permita alcanzar los niveles de las sociedades que imponen los modelos.

Al sentir la necesidad de reafirmar lo folclórico brasileiro Villa-Lobos estaba también satisfaciendo su necesidad de aprobación de la cultura dominante en el momento. Con esa postura respondía a las expectativas que la sociedad dominante proyectaba sobre un músico que representaba lo brasileiro. Es entonces cuando el compositor redirige su orientación y posición frente a la composición y empieza un período de síntesis del discurso nacionalista.

Para personajes como Mario de Andrade la orientación de Villa-Lobos estaba excesivamente orientada a responder a las expectativas de exotismo que desde Europa se proyectaban en las culturas ajenas a las europeas. De Andrade señalaba directamente lo siguiente:

Un elemento importante que coincide con la falsificación de la identidad brasileira: la opinión del europeo. El diletantismo que hace creer que la música es nuestra es el aplauso del extranjero. Por más respetuosa que la gente sea de la crítica europea hay que tener en cuenta que el éxito en Europa no tiene ninguna importancia para la música brasileira, con excepción de la que pueda tener para la expansión e internacionalización.

La permanencia de Carlos Gómez allende los mares prueba que su éxito se debe a su genialidad y a su cultura. Pero este no es el caso de Villa-Lobos, por ejemplo, es fácil entrever la importancia que el exotismo tuvo para el éxito final del artista: Con esto no quiero que nadie ¹⁶⁶piense que disminuyo el valor de Villa-Lobos. Por el contrario, quiero aumentarlo. Incluso antes de que escribiera esta pseudo-música indígena que hace ahora él ya era un gran compositor. Su grandeza, con excepción de unos pocos, como Artur Rubinstein o Vera Janacopulos, pasaba desapercibida. Mas bastó solamente con que hiciera una obra extravagante para conseguir el aplauso” y continúa: “música brasileira debe ser considerada toda la que tenga o no tenga carácter étnico: las obras del padre Mauricio i Salduni y la Schumaniana son música brasileira. Toda opinión contraria es perfectamente cobarde, antinacional y anticrítica.” ^{167,168}

¹⁶⁶

¹⁶⁷ ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. pp. 1-2

¹⁶⁸ IBID: “um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é bem nosso e consegue o aplauso estrangeiro. Ora por mais respeitoso que a gente seja da crítica européia carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma prá Musica Brasileira. Aliás a expansão do internacionalizado.

Carlos Gomes e a permanência além-mar dele prova que a Europa obedece à genialidade e a cultura. Mas no caso de Villa-Lobos¹, por exemplo, é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu para o sucesso atual do artista. H. Prunières confessou isso francamente. Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora, Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser para uns poucos, sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado para conseguir o aplauso. Por isso tudo, Musica Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caracter étnico. O padre Mauricio, I Salduni, Schumaniana são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica.

Como resultado Villa-Lobos logra sintetizar esta búsqueda al incorporar elementos del folclor a su obra de una forma elaborada. En su obra no se limitó a pedir prestados elementos rítmicos o melódicos, sino que los desarrolló de una manera compleja integrándolos al lenguaje de la música occidental.

En su música se percibe que el compositor no se quedó en la superficie del motivo folclórico sino que lo interiorizó para dejarlo fluir de una manera inconsciente en su música. Su experiencia de vida en el se refleja en toda su música de la misma manera que el conocimiento y contacto profundo con su cultura dieron el sello único a las obras de Dvorak, Falla y Grieg. La característica común a estos grandes exponentes del nacionalismo es que pudieron trascender el uso de motivos nacionales y lograron desarrollar un verdadero estilo nacional.

La obra vocal de Villa-Lobos fue extensa, variada y como mencionaba anteriormente de desigual calidad.¹⁶⁹ Compuso oratorios, óperas, operetas, música de cámara y canciones. Sus canciones las compuso para diferentes formaciones como canto y piano, canto y guitarra, canto y orquesta de cámara, canto y orquesta sinfónica. Además escribió canciones corales e hizo arreglos corales para varias de sus piezas originales para voz y piano. Sus canciones las escribió sobre todo agrupadas en libros o ciclos de canciones, aunque también escribió canciones aisladas. Su producción conocida de canciones para voz y piano asciende a 135 canciones.¹⁷⁰

Lundú de Marqueza de Santos y Modinha ilustran las canciones de uno y otro tipo.

¹⁶⁹ El listado completo y más actualizado de su obra se puede encontrar en la web del Museo Villa-Lobos en la siguiente dirección electrónica: http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/VLSO_1.0.pdf

¹⁷⁰ De su extensa producción se destacan las colecciones de canciones encontradas en el Anexo 1

Lundú da Marquiza de Santos (Nº 2)

(EVOCANDO A EPOCA-1822)

Letra de Viriato Corrêa

Música de H. VILLA-LOBOS (Rio, 1940)

ALLEGRETTO

PIANO. pp String. rall.

CANTO: MODERATO (Ingenuamente)

Mi - nha flôr i - do - la - tra - da Tu - do em mim é ne - gro e

tris - te Vi - ve minh' alma arra - sa - da O' Ti - ti - lia

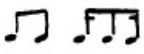
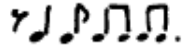

Des - de o dia em que par - tis - te Es - te cas - ti - go tre -

© Copyright 1950 by H. Villa-Lobos
União distribuidores: Irmãos Vitale S/A. Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil 8-VL.

Ilustración 24: Perteneciente al libro de *Modinhas e canções - Álbum nº 1*, esta interesante canción *Lundú de Marquiza de Santos*¹⁷¹ tiene como subtítulo "Evocando a época de 1822". Llama la atención si recordamos que nos encontramos en medio de la celebración de la Semana del Arte Moderno para celebrar los primeros 100 años de independencia de Brasil. El año 1822 es justamente el año en que Don Pedro I¹⁷² declaró la independencia del Brasil.

¹⁷¹ Ejemplo musical 19: *Lundú de Marquiza de Santos* interpretada por Cynthia Ortiz y Max Lifchitz en el concierto final de la 7ma edición del Barcelona Festival of Song en el 2011.

¹⁷² Don Pedro I fue un interesante personaje histórico que instó a la independencia de Brasil y que compuso, pues era músico, el *Himno de independencia* y el *Himno de la Constitución Portuguesa* entre otras obras. El texto de esta canción, escrito por el poeta Viriato Corrêa se refiere a la Marquiza de Santos, título nobiliario que Don Pedro I otorgó a su amante Doña Domitila de Castro Canto e Melo, a quien el emperador llamaba *Titilia*.

Musicalmente la canción llama la atención por el uso de la síncopa, característica que está siempre presente en el lundú. Villa-Lobos sin embargo transformó el tradicional motivo rítmico del lundú  en . permitiendo que la mano izquierda del piano mantenga el ritmo durante toda la canción , al tiempo que intercala los acentos de la línea vocal, la cual es doblada por la mano derecha del piano. Con los acentos en el primer y tercer tiempo se mantiene el efecto de 2/4, preservando el carácter de danza de la pieza al tiempo que favorece la creación de líneas de fraseo largas que le otorgan lirismo a la línea vocal. Escrita en si bemol mayor, *Lundú de Marquiza de Santos*, es una declaración de amor nostálgica y al tiempo triste.

En una la parte inicial el amante expone la primera idea musical; le dice a su amada Titilia, como experimenta la tristeza desde su partida. Asume la partida como un castigo que le hace morir lentamente...el dolor es demasiado. A pesar de la tristeza, el ritmo sincopado mantiene al oyente expectante y anuncia como el amado, lleno de "saudade" (nostalgia) puede aún cantar en medio del dolor de la separación. Aquí se nos presenta esa característica que encontramos frecuentemente en las canciones latinoamericanas, que cantan sus tristezas "bailando", llenos de ritmo y algunas veces en tonos mayores, en contraste con los estereotipos que asocian tono menor y lento con tristeza y tono mayor y ritmo rápido con alegría.

MODINHA

Poesia de Manduca Plá

H. VILLA-LOBOS

Pouco animado (M. J. = 96)

PIANO.

(Sempre sem pedal)

Na

Muito lento (M. J. = 66)

rall.

so - li - dão da mi - nha vi - da Morrerel, que - rida, De teu do - sa - môr, Muito embo - ra me des -

Muito lento

rall.

a tempo

- preus, Te amarei co - tanto, Sem que a ti dis - ta - to Chegue a longo e triste voz do tro - va -

pp rall. rit.

Copyright © 1926 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
Únicos distribuidores: Farnata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN-111

Ilustración 25: partitura de *Modinha* de Heitor Villa-Lobos. Originalmente escrita para voz y piano tiene numerosas versiones para voz y guitarra.

*Modinha*¹⁷³ es una canción corta parte del ciclo titulado *Serestas*. Con texto de Manduca Plá, esta canción amorosa y llena de nostalgia (*saudade*) esta escrita de manera estrófica. Se inicia con una introducción de piano que refleja la angustia interior del personaje principal que sufre por el amor no correspondido. La entrada de la voz conecta al oyente con la tristeza y la "saudade" del protagonista que se expresa con una melodía lenta y ligada la al sentimiento de abandono del enamorado que aunque triste, tiene aún

¹⁷³ Ejemplo musical 20: Alton Baldin y Fany Solter interpretando *Modinha* de Heitor Villa-Lobos

un poco de esperanza; esperanza dolorosa pues sabe que la conquista de su amor es una aspiración lejana, casi imposible.

La primera estrofa narra la soledad del cantor causada por el desamor y desprecio del ser amado. Aún así, el enamorado reafirma su amor y fidelidad constante. Continúa con un interludio de piano, de nuevo angustioso. La parte de piano en esta modinha es la que refleja el verdadero estado emocional de desesperación y angustia del solitario cantor. En la segunda estrofa, que tiene la misma melodía de la primera, el cantor narra extasiado la felicidad que este amor le causa y la angustia de la posible pérdida, el temor al dolor del abandono.

2.3.7 Camargo Guarnieri (1907-1993): una canción con ideología

Nacido en Tietê, São Paulo, Guarnieri estudió con Ernani Braga (1898-1948). En 1928, gracias a su amigo, tiene la oportunidad de enseñar sus composiciones *Dança Brasileira* y *Canção Sertaneja* a Mario de Andrade, quien entusiasmado se convierte en su tutor. Muchas de sus canciones fueron escritas utilizando textos de Mario de Andrade, incluyendo la ópera *Pedro Malazarte*.

Guarnieri recibió una importante influencia de Mario de Andrade, quien fuera su mentor por más de 17 años. A partir de su encuentro, Guarnieri entró a formar parte del círculo de amigos que visitaban la casa de Andrade para hablar sobre política, literatura, filosofía, arte. Andrade fue responsable de la formación intelectual de Guarnieri e influyó en el desarrollo de su conciencia "social" con respecto a la música.

El compositor hizo esfuerzos conscientes para conocer la música folclórica de su país, habiendo realizado viajes de estudio e investigación con el fin de conocer la música folclórica como el realizado en 1937 al área de Bahía en donde se dedicó a investigar y coleccionar materiales folclóricos de fuentes indígenas y africanas. En 1938, gracias a una beca se trasladó a París en donde estudió con Charles Koechlin, Franz Rühlmann y Nadia Boulanger.. Durante este período en París escribió algunas piezas vocales, como sus *Tres poemas para canto y orquesta* (1939) y su *Cántiga triste* (1939). Estas piezas se estrenaron en 1940 En la Escuela Nacional de Música de Río de Janeiro.

A partir de 1944 comenzaron sus contactos con Estados Unidos, habiendo sido invitado por la Unión Panamericana para una estancia de seis meses en la que se estrenaron varias de sus obras orquestales y piezas vocales. En 1952 se estrenó en Río de Janeiro su ópera en un acto *Pedro Malazarte*.

Su obra musical es muy extensa e incluye más de setecientas partituras. La canción artística fue uno de sus medios expresivos predilectos. Consideró que este era el medio por excelencia que le permitiría plasmar sus intentos de creación de un sonido nacional y un vehículo para la ideología.

Empezó a escribir canciones en 1920 y sus obras para voz y piano ascienden a 190. Sus obras vocales demuestran un profundo conocimiento de la voz, esto es debido a que después del piano, su segundo instrumento musical para sus estudios de composición fue la voz. De sus 190 canciones para voz y piano, 26 fueron transcritas para otros acompañamientos. Más de 150 de sus canciones no han sido publicadas.¹⁷⁴

En toda su producción prima el estilo nacional y el uso de la lengua portuguesa.¹⁷⁵ Entre sus poetas favoritos se destaca Mario de Andrade con cuyos textos escribió treinta canciones. Usó también trece textos de su hermana Rossine Guarnieri; dieciocho de Manuel Bandeira, diecinueve de Susana de Campos, siete de Cleómenes Campos y cinco de su hermana Alice Guarnieri.

Con respecto a la canción, Guarnieri desincentivó el uso directo de la melodía popular, poniendo más atención a lo que llamó "esencia" de la melodía que según él definían el patrimonio melódico. Escribió la mayor parte de sus canciones en el estilo de modinha y usó con frecuencia la síncopa como elemento evocador de las danzas brasileiras. Su obra vocal la escribió sobre todo como piezas aisladas, es decir, no forman parte de un ciclo lo cual exige una capacidad expresiva importante en una forma pequeña como la canción. Sin embargo en su producción se destacan dos ciclos de canciones: El ciclo de *Trece canciones de amor* escrito en 1936¹⁷⁶ y el ciclo sobre poemas de Andrade titulado *Poemas da negra* compuesto por doce canciones.

¹⁷⁴ SILVA, Flavio. *Camargo Guarnieri: O tempo e a música*. Río de Janeiro. FUNARTE. Sao Paolo: Imprensa Oficial del Estado, 2001.

¹⁷⁵ DOS SANTOS, José Vianey. *Trece Canções de Amor* de Camargo Guarnieri". Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, pp.72-84.

¹⁷⁶ Treze Canções de Amor: 1. *Canção do passado*—Poesia: Corrêa Junior 2. *Se você compreendesse...* — Poesia: Rossine Camargo Guarnieri 3. *Milagre* — Poesia: Olegário Mariano 4. *Você...* — Poesia: Francisco de Mattos 5. *Acalanto do amor feliz* — Poesia: Rossine Camargo Guarnieri 6. *Em louvor do silêncio...* — Poesia: Corrêa Junior 7. *Ninguém mais...* — Poesia: Cassiano Ricardo 8. *Por que?* — Poesia: Camargo Guarnieri 9. *Cantiga da tua lembrança* — Poesia: Rossine Camargo Guarnieri 10. *Tal vez...* — Poesia: Carlos Plastina 11. *Segue-me* — Poesia: *Quadra popular* 12. *Canção tímida* — Poesia: Cleómenes Campos 13. *Você nasceu...* — Poesia: Rossine Camargo Guarnieri.

Vai, Azulão

MY BLUEBIRD

Manuel Bandeira
English version by Theodore F. Fitch

Camargo Guarnieri

Dolente (♩ = 104)

Voice

Piano

cedendo

Go, blue-bird, go! Fair-est blue-bird, my com-rade, go To
Vai, a - su - lão, A - su - lão, com - pa - nhei - ro, vai! Vai

her who is heart - less! Fly, bird of az-ure hue,
por mi - nha in - gra - to, Vai, com - pa - nhei - ro, vai!

Ilustración 26: Primera página de *Vai azulão!* de Camargo Guarnieri. Esta canción en forma de lundú contrasta con la escrita por Jayme Ovalle por su ritmo sincopado de lundú.

La canción *Vai azulão!*¹⁷⁷ con texto de Manoel Bandeira es una canción romántica, expresiva y nostálgica, en la que el enamorado pide al pájaro azul que vaya en busca de su amada y le diga que sin ella no puede vivir. A pesar de lo desesperado y nostálgico del poema, Guarnieri eligió un tiempo relativamente rápido. Usa la frase "vai, azulão, vai



¹⁷⁷ Video 13: Patricia Caicedo e Irene Aisemberg interpretando *Vai azulão!* de Camargo Guarnieri. Esta canción se puede escuchar en la siguiente dirección de internet
<http://www.youtube.com/watch?v=edK1Chwn62U>

companheiro, vai!" a la manera de un refrán, pues la repite varias veces a la manera de la tonada popular.



Ilustración 27: Entre los compases 12 y 17 se puede observar como la mano izquierda del piano ejecuta un acompañamiento lineal mientras que la derecha hace acordes que recuerdan al rasgado de la guitarra de la tonada rural. En esta canción el compositor hace uso frecuente de las terceras y sextas, lo que se observa claramente en los compases 12 a 17 entre la voz y la mano derecha.

A propósito de sus canciones Andrade afirma:

Tal vez sean los *lieder*, la parte más accesible, más amable de la creación de Camargo Guarnieri. Persiste en ellas, un cierto ascetismo básico del pensamiento musical paulista que lo lleva a no hacer ninguna concesión a los otros, expresando aún la más amarga, la más desértica deducción lógica de su propio pensamiento e individualidad: pero siempre, la línea cantada de Camargo Guarnieri se reviste de la mayor sensualidad, es gustosa por decirlo de alguna manera, tomando su base constantemente de la melódica de las *modinhas*.¹⁷⁸

Para Guarnieri era de suma importancia que la parte de piano no se limitara a armonizar sino que fuera uno de los elementos constitutivos de la obra. Para lograr este

¹⁷⁸ Cita tomada de ANDRADE, Mario. *Música e jornalismo*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 332

"Talvez sejam os *Lieder* a parte mais acessível, mais amável de criação de Camargo Guarnieri. Persiste neles, é certo, aquele ascetismo básico do pensamento musical deste paulista, que o leva a não fazer nenhuma concessão a nós outros, indo à mais amarga, à mais desértica dedução lógica de seu próprio pensamento e individualidade: mas sempre a linha cantada de Camargo Guarnieri se reveste de maior sensualidade, é mais gostosa por assim dizer, tomando as suas bases mais constantemente na melódica das *modinhas*. p. 311.

equilibrio utilizaba la técnica de contrapunto que permitía la integración del texto, la voz y el instrumento. Su objetivo era que las melodías surgieran espontáneas, de la misma manera que ocurría en la canción folclórica. En muchas de sus canciones la mano derecha o izquierda del piano cantaban melodías totalmente independientes.

El acompañamiento proporciona el carácter más brasileño a sus canciones. Con frecuencia el acompañamiento imita al de la guitarra en las modinhas o tonadas tradicionales, hecho que se acentúa por el uso de combinaciones armónicas que provienen de la música folclórica. El sonido abierto de la guitarra se evidencia en canciones como *Vai azulão!....*

Desde el punto de vista formal sus canciones son frecuentemente ternarias (ABA) permitiendo la repetición del texto poético lo cual asegura la comunicación del mensaje.

Otros compositores de esta generación que hicieron importantes aportes al repertorio de la canción fueron Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948), Luciano Gallet (1893-1931), Jaime Ovalle (1894-1955), Frutuoso Viana (1896-1976), Hekel Tavares (1896-1969), Francisco Mignone (1897-1986) y Ernani Braga (1888-1948). Estos fueron seguidos por Waldemar Henrique (1905-1995), Arnaldo Rebelo (1905-1984), Oswaldo de Souza (1904-1995), Radamés Gnattali (1906-1998), José Siqueira (1907-1985), José Vieira Brandão (1911-2002) y Altino Pimenta (1921-2003).

Entre los alumnos de Guarnieri se destaca el compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011) por marcado interés en el género de canción y por haber mantenido su orientación nacionalista hasta los comienzos del siglo XXI.¹⁷⁹ En esta generación se destaca también Edmundo Villani-Cortes (1937) por el gran número de canciones de su catálogo.

2.4 Cuba

2.4.1 El movimiento afrocubanista

En Cuba fue elegido como presidente el general Gerardo Machado en 1924. Inicialmente su gobierno hizo mejoras en la calidad de vida de los cubanos, pero a medida que la depresión económica se fue acentuando a partir de 1929, el estancamiento de los negocios y del comercio en general fue cada vez mayor. La paralización casi total del comercio, la ruina de la industria azucarera, la falta de trabajo, la reducción y el atraso de los pagos del estado, y el no verse en perspectiva, esperanzas de poder fabricar

¹⁷⁹ Anexo el listado completo de las obras voz y piano del compositor Osvaldo Lacerda (1927-2011)

mayor cantidad de azúcar y de venderla a mejor precio, sumieron al país en un estado de miseria y de desesperación terribles, que llegó a su grado máximo en el verano de 1933. En el corto período de poco más de tres años, la depresión mundial y las tarifas norteamericanas arruinaron totalmente a Cuba.

Tal como apuntan Guerra y Sánchez en su *Historia elemental de Cuba*:

La crisis económica vino acompañada de una situación política no menos grave. Cuando se efectuó la reforma constitucional, algunas personalidades protestaron de la misma, y posteriormente, de la reelección del general Machado, por entender que al efectuarse la mencionada reforma se había infringido la Constitución de la República. A virtud de esta creencia, dichas personalidades y los ciudadanos que compartían la misma opinión entendían que la Constitución de 1929 no era válida y que la reelección del Presidente no era legítima ni legal.¹⁸⁰

En este convulsionado ambiente social, un período en el que la preocupación por la nación se hizo evidente, fue cuando un grupo de la élite intelectual se involucró activamente en la promoción de lo "auténticamente" cubano. Surgió entonces el movimiento afrocubanista, toda una tendencia estética, ideológica y humanista liderada por los intelectuales mas connotados de su tiempo, la mayoría de ellos pertenecientes a al Grupo Minorista de 1924^{181 182}, que aglutinó “a la intelectualidad cubana mas progresista de su tiempo como Alejo Carpentier, Rubén Martínez Villena, Emilio Roig, José Zacarías Tallet, Juan Marinello y otros, exponentes todos, de la vanguardia política y artística y propulsores del arte nuevo en sus diversas manifestaciones”.¹⁸³

El movimiento afrocubanista fue una vía para el conocimiento y valoración del aporte de las culturas africanas a la formación de la identidad cubana. Esta búsqueda no se quedó en la superficialidad del exotismo sino que exploró profundamente los aportes culturales, sociales e históricos de las culturas africanas como una manera de entender la sociedad cubana y de construir una identidad nacional. El surgimiento de este movimiento que valoraba, toleraba y aceptaba el aporte cultural de un grupo racial que

180 GUERRA Y SÁNCHEZ, R.: *Historia elemental de Cuba*, Edición Cultural S.A., La Habana, Cuba, 1940.

181 CASARES RODICIO, E. (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol 5, Madrid, ICCMU, 1999, pp. 431-436

182 El Grupo Minorista fue un grupo de jóvenes, que no pertenecieron a ningún partido u organización política y que provenían, de la pequeña burguesía, alcanzaron un prestigio nacional e internacional porque, entre otras razones, impulsaron el rompimiento contra el atraso cultural que existía en Cuba, aunque supieron valorar su pasado y, a la vez, asimilar las más novedosas corrientes artísticas. Por eso los miembros del Grupo Minorista fueron los que propulsaron el desarrollo de la vanguardia en Cuba a través de diversos géneros y por diferentes vías de realización, lo que propició que se abrieran al universo intelectual y establecieran fuertes vínculos con grupos afines del continente y de España.

183 CASARES RODICIO, E. (dir): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol 5, Madrid, ICCMU, 1999, p. 432

hasta ese momento había sido menospreciado y situado en lo más bajo de la sociedad, tuvo sus orígenes en movimientos que estaban ocurriendo en Europa y en Estados Unidos. De nuevo nos encontramos en la situación de seguir los modelos impuestos desde arriba y afuera.

Ya en 1892, poco después de su llegada a los Estados Unidos el compositor checo A. Dvorak, declaró:

Estoy convencido de que el futuro musical de este país tiene que encontrar sus bases en las llamadas melodías negras. Esta será la base para una escuela seria y original de composición en los Estados Unidos. Estos bellos y variados motivos son producto de la tierra. Estas son las canciones folclóricas de los Estados Unidos y los compositores deberían poner su atención en ellas.¹⁸⁴

Una década más tarde el pintor Pablo Picasso entraría en la historia del arte al inaugurar el cubismo, una tendencia fuertemente influenciada por el arte africano. El modernismo en el arte se inicia con una importante presencia del arte africano. La máscara cubista cubre la máscara ritual africana; el arte africano considerado feo y primitivo a comienzos del siglo XX se transforma en sublime y complejo, cambiando en el imaginario colectivo, en un tiempo muy corto, la percepción de lo proveniente de África, de lo negro.

Este movimiento euro-africano tuvo profundas consecuencias en las Américas, dando inicio en 1916-17 al *New Negro Movement*, en Estados Unidos también llamado Harlem Renaissance. El Harlem Renaissance proclamó una serie de postulados que buscaban la valorización del pueblo afro-americano y de su aporte cultural. En Cuba su manifestación fue la aparición del movimiento afrocubanista

La expresión musical del afrocubanismo y del movimiento minorista se reflejó en la música en las obras de Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940), compositores considerados los primeros verdaderamente contemporáneos. Los dos estaban comprometidos a despertar el interés en la cultura negra cubana y reflejaron en su música la frase del momento: "*abajo el lirismo, arriba el bongo*". Los dos compositores se sintieron compositores americanos y se relacionaron con la Asociación Panamericana de Compositores (PAAC) con sede en Nueva York.

¹⁸⁴ Classics: Dvorak's "New World" Symphony, Classical Notes, Peter Gutmann. Texto original: I am convinced that the future music of this country must be founded on what are called Negro melodies. These can be the foundation of a serious and original school of composition, to be developed in the United States. These beautiful and varied themes are the product of the soil. They are the folk songs of America and your composers must turn to them

2.4.2 Amadeo Roldán y el ciclo *Motivos de son*

Nacido en París en 1900, hijo de español y cubana, Roldán inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid para luego trasladarse a La Habana en 1919.¹⁸⁵

Su interés en los temas afrocubanos se inicia en 1923 cuando inicia su amistad con Alejo Carpentier y empieza a frecuentar ceremonias de santería¹⁸⁶ y abakuá¹⁸⁷. En estas ceremonias transcribe fragmentos rítmicos que luego utilizará en sus composiciones.

Sin duda la experiencia de haber nacido y crecido fuera de Cuba influenciaron la postura de Roldán, quien podía percibir elementos que los compositores nacidos en Cuba no habían valorado o simplemente no habían visto. Roldán supo captar la esencia de la música afrocubana, creando obras en las que integra elementos observados en la música africana tales como estructuras rítmicas, texturas polifónicas y estructuras de llamado y respuesta. Sus ritmos son complejos y adquieren cohesión gracias a la presencia de la clave que introduce un elemento constante, casi metronómico. Roldán intentaba crear un lenguaje puramente cubano alejado de las tradiciones europeas. Sus intentos lo llevaron a hacer formulaciones originales, pero era imposible no tener cierta afiliación con la música europea. Escribió obras para una variedad de géneros, incluyendo ballets, obras orquestales, de cámara y música vocal.

Una de sus obras más representativas es el ciclo de canciones titulado *Motivos de son* (1931). La aparición de este ciclo estuvo íntimamente ligado a la aparición de un conjunto de poesías con el mismo nombre publicadas en 1930 por el poeta Nicolás Guillén (1902-1989); una vez más, literatura y música se unen para expresar el sentimiento auténtico de un pueblo.

2.4.3 Nicolás Guillén (1902-1989): lo negro en la poesía

Los escritos de Nicolás Guillén, quien fuera el máximo exponente en la literatura dentro del movimiento afrocubanista, con obras como *Motivos de son* (1930), *Songoro Consongo* (1931) y *El son entero* (1947), estos poemas imitan la manera de hablar y de sentir del hombre afrocubano. Los ocho monólogos poéticos que componen *Motivos de*

¹⁸⁵ A su llegada a La Habana se desempeña como maestro de música y como músico de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica, convirtiéndose en el concertino de la Orquesta Filarmónica de la Habana y más tarde, en 1932, en su director. En 1931 fundó la Escuela Normal de Música en donde enseña armonía y composición. Muere a los 39 años.

¹⁸⁶ Un sistema de creencias que une la religión yoruba, procedente del África y traída por los esclavos a la región del Caribe con las creencias de la religión católica.

¹⁸⁷ Es una fraternidad o secta afrocubana, masculina, que aparece en La Habana en el siglo XIX cuyos orígenes se encuentran en la región Calabar de Nigeria y en el sureste de Camerún. Sus miembros son llamados ñáñigos y su código de conducta se basa en el honor y las buenas conductas sociales

son por primera vez permiten que el negro hable desde su propia perspectiva, pero sobre todo imitan el uso del lenguaje de los negros pertenecientes a clases sociales bajas o diferentes de las élites y son representativos de una forma de reivindicación social.

Guillén, poeta afro descendiente, aparece en el panorama intelectual en 1929 al publicar su ensayo titulado "El camino de Harlem" en el que critica duramente las estructuras raciales de Cuba y señala su intención de vincular a la poesía con sus raíces africanas. Fue en 1930, cuando después de publicar en el *Diario de la Marina* los poemas separados, decidió recoger en un cuaderno ocho *Motivos de son*. Este cuaderno fue su verdadera entrada a la poesía mayor. En él incorporó el ritmo del son, procedente de la música popular cubana, a la literatura valiéndose de lo que él llamaría "prosodia negroide". Sus poemas causaron sensación, especialmente porque no idealizaban la figura del negro, sino que lo presentaban con toda la dura realidad de su cotidianidad y pobreza.

La hazaña artística de Guillén fue la de trasladar a categoría poética un género popular de composición musical como el son. En propias palabras de Guillén:

He tratado de incorporar a la literatura cubana -no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía- lo que pudiera llamarse poema-son, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país. [...] presentar, en la forma que acaso les sea más convincente, cuadros de costumbres hechos de dos pinceladas y tipos del pueblo tal como ellos se agitan a nuestro lado. Tal como hablan. Tal como piensan.¹⁸⁸

Cintio Vitier diría:

Toda su poesía, en efecto, gira en torno a este eje rítmico...La estructura formal del son guilleniano parece proceder del estribillo o montuno del son popular, generalmente interpretado por sextetos típicos, que se canto y bailó en Cuba, junto al más estilizado danzón, hasta los años 30.¹⁸⁹

En el ambiente de la época de intensa discriminación racial, fue un atrevimiento casi ofensivo exaltar en el plano literario a los negros y sus características populares. Su poesía es reivindicatoria y política. Al reivindicar la presencia del negro, sus tradiciones, aspiraciones y poesía está reclamando la integración de los negros en la nacionalidad, de la misma manera que en España, y de manera casi simultánea, un poeta como Federico García Lorca reivindicara la presencia de la cultura gitana.

¹⁸⁸ BARCHINO PÉREZ, Matías y RUBIO MARTÍN, María (Coord). *Nicolás Guillén, hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004. p.56.

¹⁸⁹ VITIER, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, col. Letras Cubanas, 1970, 2ed. p. 420.

El son, un género en el que se evidencian influencias españolas y africanas, se convierte en la música nacional, símbolo y fuente de orgullo. Originalmente proveniente de las áreas rurales en el son se pueden observar claramente los elementos provenientes de España tales como la armonía y la utilización de instrumentos de cuerda y los elementos provenientes de África tales como el uso de instrumentos de percusión y el uso de la síncopa y de la polirritmia. La célula rítmica distintiva del son se puede observar en el siguiente ejemplo:

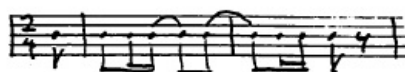


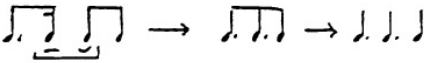
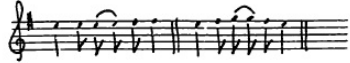
Ilustración 27: Célula rítmica distintiva del son

Poco tiempo después de publicados los poemas que componen *Motivos de Son*, Amadeo Roldán compone un ciclo de canciones artísticas con el mismo título, utilizando los poemas de Guillén. El ciclo escrito para soprano y conjunto de cámara reproduce e imita los sonidos del septeto de son tradicional e incorpora una serie de códigos pertenecientes a la música folclórica y popular a la música artística, generando un sonido único y distinto, con identidad propia. Las canciones tienen una estructura musical simple asociada a una estructura rítmica compleja. Al hacer uso de la disonancia le otorga características de "modernidad". Las canciones del ciclo se titulan: *Negro bembón*¹⁹⁰, *Mi chiquita*, *Mulata*, *Búcate plata*, *Aye me dijeron negro*, *Tú no sabe inglés*, *Si tú supiera* y *Sigue*.



En todo el ciclo aparecen células rítmicas originales, poliritmos, contrapunto y se evidencia una preocupación marcada por el color instrumental. En todas las canciones Roldán usa la forma de son, esto se puede observar en el uso, tradicional en el son, de dos partes, es decir una sección primera de apertura (largo o son), que contiene las estrofas de la poesía, seguida por una sección más rápida en la que está el estribillo o montuno. Otra característica de las canciones es que existe alternancia entre secciones de solista y secciones "corales", implicadas en la instrumentación, esto para imitar la estructura de llamada y respuesta del son. Además Roldán usa la célula rítmica de la clave asociada con el son. Células rítmicas características de la música afrocubana como

¹⁹⁰ Ejemplo musical 21: *Negro Bembón* de Amadeo Roldán interpretado por la soprano Iris Burget.

el tresillo  quintillo  y conga se observan a lo largo de todo el ciclo.

El acompañamiento original esta escrito para dos clarinetes, trompeta, violín, viola, cello, contrabajo y una variedad de instrumentos de percusión afrocubanos. Este grupo de percusión varía en cada canción pero en líneas generales se compone de bongó, maracas, güiro, claves y cencerro. Con la incorporación de los instrumentos de percusión afrocubana al grupo de cámara europeo, Roldán logra una fusión en la que ninguno de los elementos pierde su identidad de origen y al mismo tiempo se construye algo nuevo.

AYE ME DIJERON NEGRO



$\text{♩} = 88$
 f
 p
 mf
 $\text{♩} = 72$
 f
 A — ye me di — je — ron ne — gro pa que

Ilustración 29: *Aye me dijeron negro* de Amadeo Roldán escrita sobre poesía de Nicolás Guillén tiene como rasgo llamativo el uso de poesía costumbrista en la que se destaca la imitación de la manera de hablar de los negros.



Al detenernos en la canción *Ayé me dijeron negro*¹⁹¹ podemos observar como el texto de la canción denuncia el uso de la palabra negro como forma despectiva de llamar al otro. Lo irónico aquí es que el que llama negro a nuestro protagonista es otro negro, dejando ver cómo dentro de la sociedad negra cubana existía un "racismo interno" que dependía del grado de "negrura". De esta manera el protagonista le recuerda al mulato de piel más clara, que le acaba de llamar negro como forma de insulto, que su abuela, es una negra que tienen escondida para no revelar sus verdaderos orígenes.

Ayé me dijeron negro
pa que me fajara yo;
pero e que me lo decía
era un negro como yo.

Tan blanco como te be
y tu abuela sé quién e.
Sácala de la cosina
sácala de la cosina:
Mamá Iné.

Mamá Iné, tú bien lo sabe,
mama Iné, yo bien lo sé;
Mama Iné, te llama nieto,
Mamá Iné.

Recogemos aquí un fragmento de un artículo escrito por Alejo Carpentier y publicado en la revista *Carteles*, en la Habana el 21 de julio de 1929, en él se comenta la exitosa recepción en París de la *Danza negra* de Amadeo Roldán:

- Acario Cotapos, el compositor chileno, y uno de los fundadores de la Composer's Guild, exponía sus puntos de vista a Heitor Villa-Lobos:
- Hay en esta partitura un perfume de autenticidad que no engaña. Desde los primeros compases, América está ahí. ¡Tiene además esta obra una fuerza de evocación extraordinaria! ¡Y qué curiosa es la calidad de los timbres conseguida por Roldán!...

¹⁹¹ Ejemplo musical 22: La cantante cubana Iris Burget cantando *Ayé me dijeron negro* con solistas del Conjunto Nuestro Tiempo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba.

Heitor Villa-Lobos afirmaba:

- Roldán conoce la senda verdadera. No podía estar mejor orientado como músico de América. En una palabra: ve justo. Pronto llegará la época de creación en que se dice: el folclore soy yo, y se hacen melodías mas auténticas que las existentes creándolas en pura imaginación. Su temperamento está indicado para realizar esta labor de suprarrealismo musical.”¹⁹²

Las palabras de Villa-Lobos, resuenan proféticas, señalando el camino que los compositores latinoamericanos seguirán durante lo que queda del siglo XX.¹⁹³

2.4.4 Alejandro García Caturla (1906-1940)¹⁹⁴: Dos poemas afrocubanos

Su relación con la música afrocubana la inició en la infancia al escuchar canciones de sus nanas y luego en la adultez al participar activamente en las ceremonias de bembé.¹⁹⁵

Caturla se formó como abogado y como músico "amateur", lo cual no significa que no tomara en serio su actividad musical. Amigo cercano de Alejo Carpentier, le sigue a París en 1928 en donde estudia con Nadia Boulanger. García Caturla también recibió con entusiasmo los poemas de Guillén *Motivos de son*. De inmediato se puso en contacto con el poeta para comunicarle su interés en musicalizar estos poemas. Guillén contestó enviándole una edición especial de *Motivos de son*. Caturla primero puso música a *Tú no sabe inglés*, canción que el retituló *Bito Manué* (1930). Esta canción fue publicada por Edicions Maurice Senart en París en 1931. Aunque Caturla tuvo la intención de poner música a todos los poemas de *Motivos de son*, desistió de su idea al saber que Roldán lo había hecho y que estaba a punto de estrenar la obra. A pesar de esta situación en años subsiguientes musicalizó *Mulata* (1933) y otros poemas de Guillén como *Yambambó* (1933) y *Sabás* (1937). Escribió también un ciclo titulado *Canciones* integrado por siete

¹⁹² CARPENTIER, Alejo. *Obras Completas XI. Ese músico que llevo dentro*. Editorial Siglo XXI. México 1986. p. 9

¹⁹³ Anexo listado de obras vocales publicadas de Amadeo Roldán.

¹⁹⁴ El compositor cubano Alejandro García Caturla fue el hijo mayor de una distinguida familia de generales, gobernadores y abogados de la ciudad de Remedios. A la edad de 17 años provoca un escándalo al tomar como compañera a una sirvienta de la familia de origen africano.

¹⁹⁵ En la tradición de la santería la ceremonia de bembé o toque de santo es una ceremonia de celebración por los favores recibidos de los dioses y en la que la más gratificante experiencia de cualquier asistente es haber sido elegido como portavoz de los dioses. Normalmente un bembé se celebra en la intimidad doméstica de la casa donde cualquier santero puede tener su altar dedicado a Ochún, Yemayá, Obatalá o Babalú Ayé. También se puede convocar en un solar -que es como se denomina a la densa vecindad de las casas habaneras-, presididas por un patio central rodeado de balcones. En estas ceremonias se vive una atmósfera de excitación y humo, música y ritmo. Ritmo y melodía están indivisiblemente unidos al bembé, que se convierte de esta manera en un rezoailable.

canciones compuestas entre 1929 y 1933 publicado en La Habana por Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí en 1960.¹⁹⁶

En 1929 escribe el ciclo titulado *Dos poemas afrocubanos* sobre poesía de Alejo Carpentier (1904-1980). Estas canciones fueron publicadas en París por Editions Maurice Senart en 1930. En este ciclo, al igual que en el ciclo de Roldán podemos escuchar células rítmicas provenientes de la música cubana de antecedente africano.

Caturla se sirve de las técnicas y las herramientas de la música artística para recrear el ambiente y los sonidos de su ambiente cubano. Los textos hacen referencia al folclor afrocubano y en *Juego Santo* incluso recrean vocablos afrocubanos. El piano es utilizado como un instrumento de percusión que imita los tambores y el canto en algunos momentos semeja el grito del pregonero y el canto folclórico. Son canciones en las que el interés melódico se concentra en la línea vocal, con el piano proporcionando armonía y ritmo.

Cito a Alejo Carpentier en un artículo escrito para la conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte de Caturla en el que opina sobre una de sus composiciones vocales al mismo tiempo que hace interesantes comentarios sobre el nacionalismo:

Muy consciente de los requerimientos de su época, Alejandro García Caturla trataba, sin embargo, de rebasarlos. Ajeno al folclorismo textual de muchos contemporáneos suyos -se vivía en años caracterizados por una universal explotación del folclore- había intuido que el folclore recibido en patrimonio directo podía ser fuente de una dinámica propia -de elementos de estilo- que iban mucho más allá del mero tratamiento rapsódico. Para Caturla el tema popular era una célula proliferante cuyos valores rítmicos o melódicos debían llevarse a un nuevo terreno de posibilidades: así en su *Berceuse campesina*, sobre el ostinato de un ritmo de son, se alza una melodía guajira de una sorprendente autenticidad de giros, que sería incantable, sin embargo por la extensión del registro, para un trovero popular. No obstante allí está todo el espíritu de la melodía campesina, con sus inflexiones propias, llevadas a un plano diferente; al de una expresión deslastrada de lo descriptivo. Del mismo modo, el acompañamiento en modo de son absurdo para tal melodía si se juzga el caso desde el mirador del folclorista, actúa como un elemento aglutinante de elementos dispersos que fueron, primitivamente, los generadores de la música cubana: el romance español y el ritmo negroide. Nutrido de esencias criollas, Caturla estaba adelantado sobre sus contemporáneos en cuanto a la intuición estética.^{197 198}

¹⁹⁶ LEZCANO, José. "Afro-Cuban rhythmic and metric elements in the published choral and solo vocal Works of Alejandro García Caturla and Amadeo Roldán". PhD Dissertation. The Florida State University, 1991

¹⁹⁷ CARPENTIER, Alejo. *Ese músico que llevo dentro*. Siglo XXI editores, México, 1987, p.89

¹⁹⁸ Anexo listado de canciones publicadas de Alejandro García Caturla

Dedicado a ~~manchouet~~ LYDIA DE RIVERA

DOS POEMAS AFRO-CUBANOS
(DEUX POÈMES AFRO-CUBAINS)

Texto de ALEJO CARPENTIER ALEJANDRO GARCIA CATURLA

I. MARI-SABEL

Andantino con moto $\text{♩} = 80 \text{ m.m.}$

VOZ

PIANO

El so-lar se ha dormi-do ba-jo su man-ta de te-jas

Ilustración 30: Fragmento de la canción *Mari-Sabel*¹⁹⁹ del compositor cubano Alejandro García Caturla escrita sobre textos de Alejo Carpentier. El rasgo mas destacado en este fragmento es la utilización del ritmo de montuno que presenta sincopas rítmicas y armónicas. El compositor logra transmitir la sensación de pesadez y lentitud de una sofocante tarde del Caribe. Al tiempo que el piano marca el ritmo la voz dibuja el texto de una manera perezosa, casi somnolienta.



2.5 Perú

2.5.1 El nacionalismo indigenista

La búsqueda de la identidad peruana se inicia con la independencia de España. Como mencionamos anteriormente cuando nos referíamos al concepto de nacionalismo, en América Latina y concretamente en Perú, el proceso de construcción de la identidad nacional estuvo marcado por la contradicción. La contradicción de una nación "oriental"

¹⁹⁹ Ejemplo Musical 23: Phylliss Curtin cantando *Mari-Sabel* de Alejandro García Caturla.

que quiere parecer "occidental" (según definición de Chatterjee) y en ese intento pierde lo que la caracteriza como nación.

El mayor reto que ha enfrentado Perú en la construcción de su identidad nacional ha sido encontrar una manera de identificarse simultáneamente con lo proveniente de España y con lo indígena al tiempo que rechaza los elementos indígenas. Este proceso de integración y rechazo es un proceso que se vive aún hoy. Un constante "tira y afloja" entre los elementos indígenas, los elementos criollos y los africanos presentes en la cultura del país.

A principios del siglo XX se inicia en Perú un movimiento entre los intelectuales conservadores y socialistas que busca enfatizar el importante y positivo rol que los indígenas jugaron para el desarrollo de la nación-estado. Esta corriente intelectual, el nacionalismo indigenista estimuló la idealización y glorificación de las tradiciones Incas y los elementos de la vida rural de la región andina.

En este proceso de búsqueda consciente de la identidad nacional se empieza a hacer la primera recolección de material folklórico musical. Uno de los precursores de esta iniciativa fue el compositor Daniel Alomía Robles (1871-1942), autor de la zarzuela en un acto *El cóndor pasa*, estrenada en 1913 y representada 3000 veces durante los primeros cinco años posteriores a su composición en la ciudad de Lima.

A finales del siglo XIX encontramos algunos casos aislados de canciones artísticas, tales como el *Cantar de Heine* compuesta por José María Valle Riestra (1858-1925). El compositor Luis Pacheco de Céspedes (1895-1982) escribe también en la primera década del siglo XX canciones con textos en francés.²⁰⁰ Sin embargo es a partir de 1900 cuando se empiezan a componer canciones con referencias directas al Lied alemán.

Cuzco, la antigua capital del imperio Inca se convirtió en un importante centro de acción para el nacionalismo indigenista peruano. En los años veinte se despertó entre los indigenistas un gran interés por el pasado Inca al tiempo que se desdeñaba lo relacionado con la vida rural de los indígenas contemporáneos. Las élites se apropiaron del pasado indígena, proclamándose herederos del gran imperio Inca al tiempo que segregaban a los indígenas en las calles. Indigenismo y actitudes anti-indigenas no fueron mutuamente excluyentes, desafortunadamente.

La música de los indígenas de la cordillera de los Andes, predominantemente la quechua y la aymara, su pentatonismo y sus características fórmulas rítmicas

²⁰⁰ VALCÁRCEL, Edgar: Notas de la presentación hecha por el Edgar Valcárcel en el encuentro "Songs Across Americas" celebrado en La Paz, Bolivia en agosto del 2003.

constituyeron la principal fuente para la construcción de la identidad musical nacional; surge el nacionalismo musical indigenista. Los Incas fueron evocados sobre todo en términos de títulos de obras y por el uso del pentatonismo, lo que llevó a la idea equivocada de que la música andina de procedencia indígena únicamente empleaba cinco notas.

En el Perú, el ensamble más común dentro de los círculos indigenistas fue la estudiantina, un grupo formado por varios instrumentos de cuerda como la guitarra, la mandolina, el charango y algunos instrumentos de viento tales como la quena. Esta formación se hizo popular no solo en el Perú sino también en Bolivia, Chile y Argentina.

A pesar de la importancia de los instrumentos de cuerda, es interesante notar como la canción artística continuo siendo compuesta para la formación asociada al lied tradicional de voz y piano. Seguramente es sintomático de una filiación de clase, que reserva al piano para los estratos burgueses y la guitarra para los espacios mestizos, rurales. La guitarra representa entonces un elemento que se excluye de manera concreta pero que se incluye de manera abstracta, situación que podemos observar en las numerosas canciones para voz y piano cuyo acompañamiento imita el rasgado de la guitarra. La guitarra no se incluye en los repertorios como instrumento activo sino que se recrea, se invoca por medio de la combinación de configuraciones melódicas, armónicas, rítmicas y de textura. Su presencia es más una representación que nos acerca al mundo rural y nos proporciona un código estético imaginario.

El interés por la música incaica influenció también, de manera importante a los compositores argentinos. Este hecho se evidencia en la creación por ejemplo, de la editorial *La Quena* por Alberto Williams y por la composición de numerosas canciones de inspiración incaica compuestas no solo por Williams sino por Pascual de Rogatis y Alberto Ginastera entre otros. Este interés también se plasmó en la creación de la Misión Peruana de Arte Incaica.²⁰¹ La antropóloga Zoila Mendoza sostiene que esta iniciativa fue motivada por el deseo entre los artistas argentinos de promover un nacionalismo americanista basado en lo indígena que se vislumbraba como el terreno necesario para la construcción de una identidad pan-latinoamericana.

La Misión Peruana de Arte Incaica se presentó en Buenos Aires en el año 1923 liderados por el intelectual indigenista Luís Valcárcel. El grupo se presentó doce veces en el Teatro Colón durante ese año presentando obras como *El Himno al Sol* de Daniel

²⁰¹ La creación de este grupo se debe al impulso del embajador argentino en el Perú Robert Leviller.

Alomía Robles, *Qosqo Llaqta* de Juan de Dios Aguirre, y *Suray Surita* de Roberto Ojeda.²⁰²

La búsqueda e interés por construir un movimiento panamericanista basado en la herencia indígena fue de gran importancia no solo en Perú sino en Bolivia y Argentina. Eventos tan importantes como la Velada Indianista que tuvo lugar en La Paz en 1932 y la Semana Indianista que se celebrara en la misma ciudad en 1936 demuestran este hecho. La Semana Indianista celebrada en 1936 tuvo como propósito²⁰³ valorizar la enorme riqueza de los temas vernáculos sobre los cuales se construirá el arte nacional del futuro”. Promovida como una exposición de arte indígena, esta semana fue el espacio en el que se presentaron pinturas, esculturas, literatura, música y arquitectura inspiradas en la cultura indígena. La Semana Indianista cuyo nombre sugiere que la música y los músicos indígenas serían la principal atracción presentó exclusivamente a músicos no indígenas ejecutando versiones de música indígena. Lo mismo sucedió con las demás artes.

En la noches de clausura de la Semana Indianista presentada en el Teatro municipal, el teatro más importante de la ciudad, se ejecutaron obras de diversos compositores, se recitaron poesías en Aymara y se presentó un desfile de modas en el que las señoritas “distinguidas”²⁰⁴ de la clase media y de la elite, modelaron trajes de las distintas regiones del país. En el evento de cierre, se presentaron bolivianos de la clase media cantando, recitando y modelando como indígenas y no hubo participación de ningún indígena²⁰⁵.

Es llamativo ver el mecanismo de inclusión abstracta y exclusión concreta de la población indígena en este movimiento indigenista, cuando observamos que por un lado se exaltan los elementos culturales que se atribuyen a su cultura y por otro se segrega a sus miembros. Podemos observar como detrás de esas posturas hay una agenda política y un deseo de internacionalización y “modernización” del país.

Lo que sucedió en la Semana Indianista en Bolivia se puede extender al Perú, en donde también se idealizó el aporte Inca al tiempo que se excluyó a la población indígena.

²⁰² RIOS, Fernando Emilio. “Music in Urban La Paz, Bolivian nationalism, and the early history of Cosmopolitan Andean music: 1936-1970.” PhD Dissertation. University of Illinois, 2005. UMI Number: 3202162, p. 71.

²⁰³ Publicado en el diario *La Razón*, enero 8 de 1936. Citado en RIOS, Fernando Emilio. “Music in Urban La Paz, Bolivian nationalism, and the early history of Cosmopolitan Andean music: 1936-1970.” PhD Dissertation. University of Illinois, 2005. UMI Number: 3202162, p. 94.

²⁰⁴ Publicado en *El Diario*, enero 11 de 1936.

²⁰⁵ RIOS, Fernando Emilio. “Music in Urban La Paz, Bolivian nationalism, and the early history of Cosmopolitan Andean music: 1936-1970.” PhD Dissertation. University of Illinois, 2005. UMI Number: 3202162, p. 71.

Ilustra esta postura el siguiente párrafo tomado de *El Diario de Bolivia*:

la música incaica pura...es como una melodía de Bach. Y esta música es el reflejo también de aquella cultura y alma del imperio incaico: de orden; de profundo respeto; de honradez, limpieza, dulce y apacible vivir, sin miseria de ningún género: aun cuando con la individualidad anulada; el ideal quimérico de los socialistas o comunicas del día en todo el mundo. Bolivia y Perú pueden tener honra y satisfacción de evocar un pasado de gran cultura²⁰⁶

Al tiempo que se publican loas a la cultura indígena en el mismo año el gobierno emite prohibiciones para el ingreso a la ciudad de La Paz a los indígenas durante las festividades religiosas: “Se prohíbe el ingreso de los bailarines indígenas: se ha dictado una ordenanza en tal sentido –espectáculo antiestético que no guarda armonía con la cultura local.”²⁰⁷

En el ámbito de la canción artística peruana, el verdadero torrente de canciones nace de cuatro músicos provincianos: Alfonso de Silva (1902-1937), Theodoro Valcárcel (1898-1942), Roberto Carpio²⁰⁸ (1900-1986) y Carlos Sánchez Málaga (1904-). De acuerdo con Edgar Valcárcel podemos decir que:

Los cuatro compositores cantan en el tono de la canción triste, del lamento y mantienen la íntima y escondida ternura del hombre andino. Son los verdaderos “liederistas” que establecen un nexo con la canción europea, pero mantienen un definido acento propio.²⁰⁹

2.5.2 Theodoro Valcárcel: Treinta y un cantos del alma vernácula

De las misma manera que el Inca Garcilaso y Guaman Poma hicieron aportes únicos a la literatura, pues los dos narraron sus experiencias desde su pertenencia a la cultura que fue marginada, desde su pertenencia a la gente "sin historia", años más tarde, aparecería un músico que desde ese mismo lugar daría voz a los hasta entonces "sin voz", un compositor que plasmaría su visión de "abajo para arriba" y que contribuyó al reconocimiento del aporte indígena en igual condición que el aporte criollo.

Este compositor fue Theodoro Valcárcel (1898-1942). Originario del Puno y de ascendencia indígena, Valcárcel tomó melodías y textos indígenas en idioma quechua para componer su mas importante colección de canciones titulada *Treinta y un cantos*

²⁰⁶ Tomado de *El Diario*, junio 7 de 1936, pg.4. Citado en Rios, Fernando Emilio. Music in Urban La Paz, Bolivian nationalism, and the early history of Cosmopolitan andean music: 1936-1970. PhD Dissertation. University of Illinois, 2005. UMI Number: 3202162, p. 97.

²⁰⁷ BUECHLER, Hans C. *The Masked Medya: Aymara Fiestas and Social Interaction in the Bolivian Highlands*. The Hague, Paris, New York. Mouton Publishers, 1980.

²⁰⁸ Roberto del Carpio escribió las canciones: *Canción* (1926), texto de Guillermo Mercado; *Ya dormir* (1926), *La cristalina corriente* (1928), texto de Mariano Melgar, *Alba de sueños* (1931), *Dos canciones* (1938), *Cava panteonero Lied*, texto de José María Eguren.

²⁰⁹ Notas de la presentación hecha por el Maestro Valcárcel en el encuentro “Songs Across Americas” celebrado en La Paz, Bolivia en agosto de 2003.

del alma vernácula que escribió alrededor de 1930.²¹⁰ Valcárcel es uno de los representantes del nacionalismo indigenista.

Descendiente de *Aymara*, Theodoro Valcárcel²¹¹ fue uno de los más prolíficos compositores peruanos de la primera mitad del siglo XX.²¹²

El mencionado ciclo *Treinta y un cantos del alma vernácula*, es una colección de canciones artísticas de corte nacionalista de gran calidad en donde el compositor plasmó su conocimiento de los motivos indígenas y mestizos. Una parte de este ciclo de canciones fue publicado por Editions Maurice Sénart en París en 1930 con el título de *Cuatro canciones incaicas*. Estas mismas cuatro canciones fueron reeditadas en el 2005 en el libro *La canción artística latinoamericana: antología crítica y guía interpretativa para cantantes*²¹³, incluyendo cambios procedentes de una versión posterior publicada en 1986 en Perú. La versión de Perú, revisada y adaptada por Edgar Valcárcel, compositor peruano y sobrino de Theodoro, incluye algunas cadencias de lucimiento, que el autor pensó en su momento para una soprano de coloratura.

La totalidad de estas canciones²¹⁴ fueron escritas para soprano y usan frecuentemente la escala pentatónica, lo cual hace alusión a las raíces indígenas de las melodías. Los textos originales fueron escritos en idioma quechua, lo cual constituye un hito importante para el movimiento nacionalista peruano. En su primera edición de 1930 aparece la traducción al español.²¹⁵ En estas canciones se encuentran dos de las características más típicas de la música indígena de los Andes: el uso de la escala pentatónica para la construcción de las melodías y el uso de las terceras menores repetidas.

²¹⁰ VALCÁRCEL, Theodoro. *Cuatro canciones incaicas*. Edicions Senart, Paris, 1936.

²¹¹ Se formó con Luis Dunker Lavalle y en Europa con maestros como Pedrell, Vincenzo, Schieppatti y Busoni. Dio conciertos como director de orquesta y pianista en distintos países europeos y en Perú. Escribió todo tipo de obras: sinfónicas, para solistas con orquesta, de cámara, canciones artísticas y obras corales. Ocupó en 1935 el cargo de jefe del Departamento del Folclore Nacional en la Academia Alcedo y, en 1939, el de miembro del Gabinete de Música del Instituto de Arte Peruano

²¹² Colegio de Compositores Latinoamericanos. Contrapuntos, Ediciones Archipiélago, México D.F. 2000 p.127,

²¹³ CAICEDO, Patricia. *La canción artística en América Latina: antología crítica y guía interpretativa para cantantes*. Barcelona, Edicions Tritó, 2005.

²¹⁴ Anexo listado completo de *Canciones Incaicas* de Theodoro Valcárcel.

²¹⁵ En la antología de Caicedo las canciones son publicadas en quechua y español y con la transcripción fonética de la versión española.

17° SURAY SURITA

SURAY SURITA

Adagio $\text{♩} = 58$

Adagio $\text{♩} = 58$

mf

Ped.

Ped.

Vagoroso e lento

Kai-zon-qoi — ta ka — ma — chi — ni
Aa-te co — ra-zón le or — de — no

Vagoroso e lento

sf

Ped.

espress.

wai — llac-tay Su-ray su-ri — ta, a-man mu — nan-qui-chu nis-pa wai — llac-tay Su-ray Su-ri — ta
mi dul-ce Su-ray Su-ri — ta, no has de que-rer o-tra vuel-ta mi dul-ce Su-ray Su-ri — ta

espress.

sf

Ped.

Ilustración 31: Fragmento de *Suray – Surita*²¹⁶ canción del compositor Theodoro Valcárcel perteneciente a la colección de *Treinta y uno cantos del alma vernácula*. Su introducción en Ab que hace cadencia hasta Fa menor para iniciar la melodía en el modo pentatónico menor. Es una canción de amor adolorido, que de alguna manera concuerda con lo comentado por Edgar Valcárcel cuando aludía a la íntima tristeza del hombre Andino.

La importancia que estas canciones tienen dentro de la producción de la canción artística latinoamericana radica en el hecho de que son unas de las primeras que utilizan melodías indígenas e idiomas indígenas, el quechua y el aymara, como material para este tipo de canción. Valcárcel estaba declarando con estas composiciones que lo indígena

²¹⁶ Ejemplo musical 24: Patricia Caicedo y Eugenia Gassull interpretando *Suray-Surita* de Theodoro Valcárcel.

formaba parte de la identidad de su país, y estaba desplazando los elementos indígenas de su ambiente original a un medio tradicionalmente asociado con las élites, como son las salas de concierto de la canción artística.

Dignos de mención por su aporte al repertorio de canción artística son los compositores Carlos Sánchez Málaga (1904-) Alfonso de Silva (1902-1937). Dos músicos europeos que vivieron gran parte de su vida en Perú, también escribieron canciones artísticas en este período: Andrés Sas (1900-1967)²¹⁷ quien compuso los Seis cantos indios del Perú, canciones en las que predominan los modos pentatónicos y Rodolfo Holzmann (1910-1992)²¹⁸ que escribió su ciclo titulado Tres madrigales sobre textos de Pablo Neruda.

2.6 VENEZUELA

2.6.1 El Movimiento Renovación

La emergencia del movimiento nacionalista en Venezuela, que tuvo su punto de máxima expresión alrededor de 1920 fue el resultado de un complejo proceso de cambios sociales y políticos que se iniciaron en el país con el comienzo del siglo XX. En el año 1908 llega al poder el dictador Juan Vicente Gómez, quién recibió al país en un momento de crisis económica y social e inmediatamente al llegar al poder inició una estrategia para atraer la inversión extranjera. Su plan de gobierno llamado la "Revolución libertadora" buscaba devolver la estabilidad económica y devolver el orden a la nación.

²¹⁷ Andrés Sas nació en París y creció en Bélgica. Su padre era belga y su madre francesa. Estudió ingeniería química y música y a los 19 años decidió dedicarse exclusivamente a la música. Sas estudió música en Bruselas en el Conservatorio Real. En 1915 obtuvo su primer premio en Teoría y Solfeo y con igual éxito estudió luego violín y música de cámara. Posteriormente viajó a París, donde recibió lecciones de Armonía y Contrapunto, Composición y Fuga, bajo la dirección de Maurice Imbert. De vuelta en Bruselas en 1923, fue profesor de violín en la escuela de música Forest. En 1924, el gobierno peruano le contrató para enseñar en el Perú violín en la Academia de Música Alcedo, donde permanecería hasta 1927. Se estableció desde dicha fecha en el Perú. En 1929 contrajo matrimonio con la pianista peruana Lily Rosay (Margarita María Lucila Rosay), con quien fundó una academia de música en 1929, llamada Academia Sas-Rosay. La academia, en el distrito de Miraflores, tuvo reconocimiento oficial. Pasaron por la academia 1.285 alumnos, incluyendo a los compositores Cesar Bolaños y Édgar Valcárcel. La academia estuvo abierta hasta el año 1965. En 1951, Sas fue director del Conservatorio Nacional de Música. A lo largo de su vida se dedicó exhaustivamente a la investigación de la música folclórica peruana, música que influyó profundamente en sus trabajos compositivos.

²¹⁸ Nacido en Breslavia en 1910 estudió composición en Berlín con Vladimir Vogel, piano con Winfried Wolf, y dirección de orquesta con Robert Robitschek. Posteriormente tomó un curso de dirección de orquesta con Hermann Scherchen, en Bruselas. En 1938 se trasladó a Perú, donde fue profesor de oboe, y posteriormente profesor de composición en la Academia Nacional de Música Alcedo (después llamado Conservatorio Nacional de Música). A final de ese mismo año se fundó la Orquesta Sinfónica Nacional, a la cual se incorporó como violinista. En 1945 se convirtió en director adjunto de la orquesta.

En 1910 se inició la explotación del petróleo lo que tuvo como consecuencia la gradual transformación de la economía de agraria a industrial. El bienestar económico trajo consigo el desarrollo infraestructuras y la creación de periódicos, emisoras de radio y se inició una reforma educativa.

Estos cambios económicos y sociales tan importantes catapultaron la reconfiguración de la estructura social y económica del país. Se iniciaron masivos desplazamientos del campo a la ciudad y alrededor 1909, un grupo de artistas plásticos inició un movimiento que llamaron *Círculo de Bellas Artes*²¹⁹ un movimiento surgido por iniciativa de un grupo de jóvenes que abogaban por la modernización y reforma de la enseñanza artística de su país.

Fue aproximadamente diez años más tarde, alrededor de 1920 cuando un grupo de músicos venezolanos empezó de manera consciente a intentar modernizar su música y a desarrollar una "música nacional". Este grupo, denominado Grupo Renovación fue un proyecto cuya finalidad era contribuir a la construcción de la nación a través de la creación de un "estilo nacional" que fuera reconocido por la población como "propio", pues lo "auténticamente venezolano" sería tal en la medida en que fuera reconocido como tal por el pueblo. De esta manera los compositores tomaron de manera consciente, elementos rítmicos y melódicos del folclore y se embarcaron en el estudio de la música proveniente de las zonas rurales.

Los músicos más representativos de este grupo y quienes aportaron más para la construcción del llamado "*sonido nacional*" fueron Vicente Emilio Sojo (1887-1974), Juan Bautista Plaza (1898-1974) y José Antonio Calcaño (1900-1978). Los tres fueron responsables no solo de investigar, crear y ejecutar música venezolana sino que contribuyeron a la creación de infraestructuras, planes educativos y políticas nacionales de educación musical. En el terreno de la canción, quienes hicieron aportes más significativos fueron Vicente Emilio Sojo y Juan Bautista Plaza.

²¹⁹ Los integrantes del "*Círculo de Bellas Artes*" empezaron a pintar paisajes locales, descripciones costumbristas del paisaje local, llenos de colorido que reflejaban la luz y estilo de vida del trópico. Manuel Cabré (1890-1984), fue reconocido como uno de sus más importantes representantes.

2.6.2 Juan Bautista Plaza (1898-1965): Siete canciones venezolanas

Juan Bautista Plaza²²⁰ (1898-1965) fue uno de los más grandes y prolíficos compositores venezolanos. En 1920 obtiene una beca para estudiar en la Pontificia Escuela Superior de Música Sagrada de Roma, con el compromiso de regresar a su país a implantar la ejecución musical de la música litúrgica según las reglas decretadas por el papa Pío X en su "Motu Proprio" de 1903. Durante su estancia en Roma compone obras vocales de carácter sacro, pero también compone obras seculares como las canciones para voz y piano tituladas *L'infinito*, *Due Liriche* y *Sinfonía en gris mayor*. Plaza permanece en Roma hasta 1923, cuando regresó al país a asumir el cargo de maestro de capilla de la catedral de Caracas, cargo que ocupó durante 25 años (1923-1948).

A partir de 1924 inicia sus actividades pedagógicas, un rol que lo acompañará por el resto de su vida. Entre 1933 y 1944 asumió la importante tarea de clasificar y restaurar los manuscritos del archivo de música colonial venezolana que se encontraba en la escuela. Gracias a su importante labor de preservación, transcripción y estudio de estos manuscritos salió a la luz la importante *Escuela de composición de Chacao*.²²¹

A partir de 1938 Plaza manifiesta su preocupación por la calidad de la educación musical de su país en comparación con otros países latinoamericanos. En este mismo año publica un artículo titulado "Urge salvar la música nacional"²²² en el que expresa su preocupación por preservar las expresiones folclóricas del país e invita a la creación de un archivo en el que se clasifiquen y organicen para el estudio las diferentes músicas folclóricas. En su artículo Plaza afirma que los compositores americanos tienen la obligación de conocer la música vernácula de sus países para de esta manera contribuir a

²²⁰ Su labor se extendió a los ámbitos de la educación y la musicología. Junto a Eduardo Arroyo Lameda, Emilio Calcaño, Enrique González, Octavio Calcaño y Pascual Lameda el grupo llamado El Ateneo de los Siete, un grupo de intelectuales que se reunían a discutir temas de interés común y que ofrecían conferencias sobre distintos temas.

²²¹ Fundada en Caracas en 1781 gracias los trabajos de Juan Manuel Olivares como docente y el padre Pedro Ramón Palacios y Sojo (conocido con el nombre de Padre Sojo), quien fue su principal impulsor, financista y organizador; este movimiento musical dio como resultado la formación de más de 30 compositores y 150 instrumentistas en la Venezuela del siglo XVIII. Los orígenes de la escuela de Chacao se remontan al año de 1771, fecha en que el padre Sojo regresó procedente de Europa y que el obispo Mariano Martí instala el oratorio de San Felipe de Neri. Allí consigue concretar el padre Sojo, una de las más importantes aspiraciones de su vida, servir a Dios utilizando el arte y la cultura, especialmente la música. Nombrado director musical de dicho recinto Juan Manuel Olivares, quien trabajó al lado del padre Sojo, surgió una generación de compositores que en definitiva constituyeron la llamada Escuela de Chacao. El nombre de dicho centro de educación musical se deriva del lugar donde se reunían periódicamente los alumnos para estudiar y ejecutar música: las haciendas La Floresta del padre Sojo, San Felipe del padre José Antonio García Mohedano y la de Bartolomé Blandín, una en Chacao.

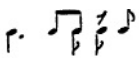
²²² PLAZA, Juan Bautista: "Urge salvar la música nacional". *Cultura Universitaria* LXXXIX, Caracas, Universidad Central, Oct/Dic. 1965, pp. 66-69.

satisfacer las exigencias del espíritu musical de la época. Como ejemplo de composiciones que hacen uso de material folclórico cita la *Suite brasileira* de Heitor Villa-Lobos que acababa de ser ejecutada en Venecia en 1938. Plaza pregunta: "de qué otra manera puede un compositor americano despertar el interés de una audiencia internacional tan selecta como esa?". Continúa diciendo cómo los músicos venezolanos tienen el reto de familiarizarse con el variado y rico folclor de su país.

En 1932 Plaza compone sus *Siete canciones venezolanas* sobre textos del poeta Luís Barrios Cruz. Estas canciones, subtituladas por Plaza como *Suite para voz y piano*, recogen ritmos de danza de diferentes regiones de Venezuela y plasman el folclor de las diferentes regiones de una manera muy descriptiva y colorista. La influencia de Manuel de Falla y *Siete canciones populares españolas* es evidente. En varios escritos de Plaza se puede constatar su admiración por el compositor andaluz.²²³ La poesía elegida por Plaza fue tomada de libro de poemas titulado *La respuesta de las piedras* de Luís Barrios Cruz, un poeta considerado nacionalista e identificado como "El poeta llanero". En su poesía narra la vida cotidiana de los campesinos llaneros, una zona plana que comparten Venezuela y Colombia en donde la vida se desarrolla en contacto con la naturaleza y en donde caballos y ganado son parte de la vida cotidiana.

Partiendo de esta poesía emocional, costumbrista, colorista y descriptiva de Cruz, Plaza compone su *Suite para voz y piano* titulada *Siete canciones venezolanas*.

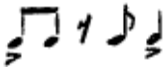
En todas las canciones del ciclo Plaza utilizó motivos folclóricos pero los manipuló con la intención de construir una suite en el estilo de las suites de danza barrocas europeas, elemento que se observa por la alternancia de canciones de tiempo rápido con canciones de tiempo lento. De igual manera construyó todas las canciones en forma de tres partes ABA. Las canciones 1, 3, 5 y 7 son danzas rápidas en 3/4, las restantes son más lentas y líricas utilizando el compás de 4/4 en las canciones 2 y 6. Un factor unificador de este ciclo es la presencia del ritmo de joropo, un ritmo folclórico considerado el ritmo nacional venezolano.

El ritmo está "disfrazado" de tal manera que no se puede ver en la partitura como una unidad rítmica pero sí se escucha cuando el pianista combina el ritmo de la mano derecha con el ritmo de la mano izquierda. El resultado tiene el efecto rítmico  que preserva intacto el ritmo de joropo. El texto alude a la vida del llanero, describe la

223 <http://www.fundacionjuanbautistaplaza.com>

llanura, el camino, el caballo. De manera metafórica compara el camino con la vida en una reflexión de hondo significado.

En la sección media de esta canción (compases 27 al 42), Plaza utiliza elementos de otra danza nativa, el vals, al presentar su estructura rítmica. El vals venezolano tiene un

ritmo característico  en el que se acentúan los tiempos primero y tercero. De nuevo Plaza manipula el ritmo para obtener un mayor enriquecimiento expresivo. Lo que distingue al vals venezolano del europeo y de los encontrados en otras partes de América Latina es la interacción simultánea de los ritmos de 3/4 y 6/8.

El ciclo estrenado en 1933 en el Ateneo de Caracas por el barítono Juan José Agarrebere y el pianista Miguel Ángel Calcaño no fue recibido con entusiasmo por los críticos quienes no consideraron que estas canciones fueran "venezolanas" y criticaron su falta de ritmo y su "europeísmo".

Es interesante ver cómo la percepción de lo nacional ha cambiado y hoy en día se considera que estas canciones proyectan valores y modelos estéticos venezolanos. La obra vocal de Plaza fue extensa e incluye canciones en francés, italiano y español.²²⁴

224 Anexo 8 contiene el catálogo con las obras vocales de Juan Bautista Plaza

Cuando el caballo se para

Allegro $\text{♩} = 60$

Voice

Piano *mf*

P

By the fields, parched from dry sum - mer,
 Por la tos - ta - da lla - nu - ra

P

Lie the long miles I must num - ber.
 es el ca - mí - no el que vía - ja.

cresc.

cresc.

Ilustración 32: La canción *Cuando el caballo se para*²²⁵ es un joropo.²²⁶ Al escucharla podemos transportarnos a los llanos orientales de Colombia o Venezuela en donde los llaneros, campesinos de la región ejecutan estas piezas con arpa, cuatro y capachos.



²²⁵ Ejemplo musical 25: Patricia Caicedo y Eugenia Gassull interpretando *Cuando el caballo se para* de Juan Bautista Plaza

²²⁶ El joropo es una danza rápida relacionada en su origen con el fandango español. Su forma es simple y repetitiva en sus estructuras melódicas y rítmicas y generalmente tiene dos secciones que se alternan ABAB.



CAPITULO 3.

NUEVAS FACETAS DEL CONCEPTO DE NACIONALISMO EN EL SIGLO XX

3.1 La canción artística a partir de 1940

Al mismo tiempo que se componían canciones en el estilo nacionalista se empezaron a componer obras que podrían incluirse dentro de la forma de nacionalismo figurativo, subjetivo o de atmósfera, termino acuñado por José Peñín²²⁷. Es decir se componen obras que hacen alusión subjetiva al folclor, se citan los elementos folclóricos de manera tan elaborada que pueden incluso no reconocerse.

A partir de la década de los 40, cuando una gran parte de los compositores dirigió su atención hacia las corrientes internacionales con la intención de integrarse al movimiento universal de la música, encontramos canciones artísticas escritas siguiendo las tendencias más modernas de composición. Este tipo de canciones que no incorporan elementos del folclor, tienen identidades claramente latinoamericanas, y pudieran, en el caso de que ampliáramos la definición de nacionalismo, ser consideradas tan nacionales como las canciones de sus antecesores “nacionalistas”.

Ilustra esta postura el compositor brasileño Marlos Nobre (Recife, 1939), quien respondió a mi pregunta: ¿se considera usted un compositor nacionalista? de la siguiente manera:

No, no me considero un compositor nacionalista. Además y más que eso, yo detesto cualquier tipo de "nacionalismo" y detesto profundamente cualquier conexión de mi obra o mi estética con el nacionalismo. Para mí la estética nacionalista ha sido un gran error, también en Brasil. Desde muy temprano me he dado cuenta de que lo que se hacía era algo falso, absolutamente vacío de sentido, como lo de poner temas folclóricos o pseudo-folclóricos en una sinfonía, o un concierto, haciendo una especie de pseudo neo-clasicismo-nacionalista.

El tema folclórico aparece en muchas de esas obras "nacionalistas" como un elemento pobre, tratado con una petulancia clasicista, que significaba para mí algo como por ejemplo: "Ves? Ahora tú estás mucho más valorizado, saliendo de tu pobreza y enriquecido con la vestimenta de la "gran música".

²²⁷ PEÑÍN, José. *Nacionalismo musical en Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo. Editorial Texto CA, 1999. p.45

Para mi lo nacional es algo mucho más profundo, más serio. El compositor nacido en Brasil, y sobre todo en una región riquísima de folclore en las calles como es por ejemplo Recife, no es el mismo compositor nacido en São Paulo, una metrópolis casi igual a una New York más chica, o cualquier otra del tipo. Así la influencia de la música popular de un país en un creador de ese país, es algo profundo, natural o entonces no lo es. No es posible aceptar que alguien quiera hacerse "compositor nacional" apenas utilizando los "clichés" reconocidos por Europa siempre buscando lo exótico en nuestras culturas.

Nuestra música profunda no es jamás "exótica", es profunda. Uno de más grandes males de la vida musical actual es justamente el hecho de que Europa quiero imponer "su" visión del exotismo latino-americano, o brasileño, como la única manera que ellos piensan aceptables como "cultura latino-americana". Sin querer (o lo hacen de propósito?), miran lo exótico de nuestros países como la única forma posible de música, sobre todo, que ellos aceptarían como válida.

Esta visión, todavía colonialista, me parece el gran mal de "clichés" nacionalistas que todavía siguen en la mentalidad europea. Ahora mismo, en nuestros días, una pieza mexicana, con todos los clichés mexicanos posibles ha sido un gran éxito y llega a la Filarmónica de Berlín y no por acaso. Creo que esta orquesta jamás ha tocado algo de Villa-Lobos, Ginastera o Chávez, pero esa obrita (además un arreglo de una canción mexicana de una película de baja calidad de los años 60) es el más grande éxito de la música latinoamericana en Europa en nuestros días. Eso es sintomático: Europa no ha cambiado y sigue en su imposición de decirnos, a nosotros, lo que debemos hacer para agradar a ellos. Es como se dicen: la música sería, la gran música, bueno eso es solo para nuestros creadores. Ustedes latinoamericanos hagan sus arreglos de pseudo-folclore.

El Tico-tico no fue un samba popular de Río, recibió un arreglo de algún orquestador europeo y es la única obra brasileña tocada por la Filarmónica de Berlín en todos los tiempos, bajo la dirección de Daniel Barenboim. Una lástima!²²⁸

Resuenan las palabras de Nobre, recordando la postura de Mario De Andrade en su "*Ensaio sobre a música brasileira*"²²⁹.

Algunos de los compositores que representan este estilo de composición son: Alberto Ginastera (1916-1984) en Argentina; Carlos Chávez (1898-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940) en México, Jaime León (1921) en Colombia, Antonio Estévez (1916-1988) y Modesta Bor (1926-1998) en Venezuela, Marlos Nobre y Osvaldo Lacerda en Brasil, Edgar Valcárcel en Perú y Agustín Fernández en Bolivia, solo por nombrar algunos de los compositores que mas han contribuido a enriquecer el género de canción.

²²⁸ Entrevista concedida a la autora el día 18/3/2011. La totalidad de la entrevista se encuentra en el anexo 9.

²²⁹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

3.2 ¿Hacia un trans-nacionalismo musical? o la disolución de las fronteras...

Haber vivido lejos, cerca de un cuarto de siglo sin interrupción me permitió penetrar con ojos frescos en muchas de nuestras cosas, apoyado en el recuerdo, en el instinto y en la tierra guatemalteca que me llevé en la suela de los zapatos. La intensidad del retorno, en mis condiciones, no creo que la haya tenido alguien. Mi pueblo despertaba, rompía sus cadenas y por dondequiera creaba un clima de himno su fervor. He sido un hombre metido en mi vocación, y mi vocación misma también me ha ligado más a mi pueblo que resuena en mí desde mi infancia, a flor de alma, sollozándome recuerdos. Y no siempre he necesitado comprenderlo porque me ha bastado con amarlo. Y digo mis condiciones para decir que llevaba muchos años fuera de mi tierra y que su recuerdo en mi entraña vivía, ni más ni menos, como me imagino que vive en todos, o viviría en aquellos que tuvieran la felicidad indecible de ese retorno.

Aquí está algo de mi niñez y de la transposición de mi nostalgia: rasgos de la imagen de cómo yo desearía que fuera mi tierra. Están las nubes, los olores, las piedras, los sueños, las luchas, los pájaros, las esperanzas, los sabores, las congojas, los ruidos guatemaltecos. Y una realidad seca y ardiente que he podido captar, porque al reencontrarla, al redescubrirla, me ha golpeado al volver a vivirla. La esclavitud indígena ha disuelto su amargura, su resentimiento y su dolor, en todos los seres y en todas las cosas. Se halla en el aire y en el fuego, en el agua y en la tierra. En la palabra y en el silencio. En la fiesta y en el funeral. Por todas partes está pesadamente, como ubicuo fantasma de piedra.

Mis compatriotas, sin la lente de tal experiencia, acaso juzgarán inexactas o exageradas algunas de mis impresiones. El ambiente, para ellos ininterrumpido y consuetudinario, no les muestra los mismos tenebrosos o vibrantes relieves y matices. Están, en cierto modo, invalidados para advertir algunos pormenores y para asirlos con la precisión virgen que sin proponérmelo, incluso por las violentas agitaciones sociales, forzosamente, me ha deparado la realidad en los diez años últimos. No señalo virtud personal alguna sino, simple y sencillamente, una circunstancia, un hecho.

Fragmento de “Guatemala, las líneas de su mano”

de Luis Cardoza y Aragón, 1901-1992²³⁰

La segunda mitad del siglo XX y los inicios del XXI presentan un nuevo escenario para el nacionalismo. Lejos de desaparecer, el nacionalismo se renueva, siendo al tiempo viejo y nuevo, reafirmandose en un mundo global en el que aparentemente las fronteras se disuelven. Esta nueva realidad nos obliga a pensar lo nacional de una manera diferente.

Con una mirada construccionista podríamos decir que entramos en un periodo neonacional en el que se disuelve la dicotomía sujeto-objeto, afirmando que ninguna de

²³⁰ CARDOZA Y ARAGÓN, Luís. *Guatemala: las líneas de su mano*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1976, c1955.

las dos entidades existe con independencia de la otra, y que no hay lugar a pensarlas como entidades separadas. En este caso el compositor y su entorno son inseparables e independientemente del lenguaje musical que usen, están siempre haciendo referencia a un entorno, su entorno nacional, o en términos contemporáneos, su entorno transnacional-global.

Los conceptos de trans-nacionalismo e identidad son conceptos que habitualmente se confunden y entrelazan. La razón para que esto ocurra es porque las redes de intercambio transnacional de mucha gente se basan en su percepción de identidad compartida o común. Las identidades de mucha gente hoy en día se negocian constantemente entre universos sociales que se extienden a más de una “nación-estado”. Esto debido, entre otras cosas a las migraciones masivas.

3.2.1 Transnacionalismo: lugares múltiples o el no lugar

El interesante terreno del transnacionalismo, nace con la denominada alta-modernidad, según definición de Anthony Giddens. El concepto de transnacionalismo se refiere entonces a varios tipos de conexiones globales entre grupos que se encuentran en diferentes naciones-estado y que pertenecen a diferentes grupos étnicos que comparten una “identidad”, o una forma subjetiva y/o objetiva de verse y concebirse a sí mismos y a su relación con los otros.²³¹

Muchas de las redes sociales se basan en la percepción de ciertos grupos que consideran que comparten unas características que conforman lo que denominan su “identidad”. Muy frecuentemente esta identidad está relacionada con una lengua, un lugar geográfico de origen, una religión y en general características culturales compartidas. Estamos en un mundo cada vez más influenciado por movimientos migratorios acelerados que desplazan distintas comunidades hacia territorios no familiares.

Esta migración global de multitudes que por razones políticas y económicas tienen que dejar el país de origen, o el lugar que han percibido como hogar hace imprescindible entender los reajustes de vida e identidad que experimentan las comunidades cuando se re-establecen en otros espacios. Estudiar la condición social que enfrentan y ayudan a crear en el extranjero estas comunidades migratorias y sus descendientes nos permite analizar el desarrollo de una forma de vida nueva (postmoderna) —una que es

²³¹ VERTOVEC, Steven. “Transnationalism and identity”. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 27.4 (Oct 2001): p. 573 (10).

particularmente promovida por políticas capitalistas y de globalización. Estas migraciones y los avances en las comunicaciones han tenido mucho que ver con el cambio de panorama mundial. El flujo constante de personas, bienes, información y símbolos que ha sido iniciado por las migraciones de fuerzas de trabajo están teniendo un profundo impacto en los “creadores” y en las “audiencias” a nivel internacional.

América Latina es una de las regiones del mundo que ha sufrido de manera mas intensa la emigración de sus habitantes por razones laborales. Durante el siglo XX millones de personas provenientes de todos los países de América Latina son empujados por la necesidad a buscar nuevos horizontes en países diferentes en donde hacen sus vidas como extranjeros sin dejar nunca de ser colombianos, cubanos, argentinos, mexicanos, guatemaltecos, venezolanos, etc. Las identidades nacionales entonces cobran un nuevo protagonismo como lugar de encuentro de comunidades imaginadas que comparten lugar de origen y atributos culturales. Se mantienen y construyen en el exilio, identidades de grupos y subgrupos nacionales y de etnias, y se construyen identidades continentales, como aquella a la que nos referimos cuando hablamos de la “*patria grande*”. Se construye una identidad de latinoamericano que se añade a la identidad nacional.

Como inmigrante latinoamericana puedo decir que me siento primero latinoamericana y después colombiana, sentimiento que he adquirido después de varios años de vivir fuera de mi país, Colombia. Por mis años en España me siento es cierta medida española y catalana y por mis años en los Estados Unidos, un poco estadounidense. Esta situación no es infrecuente en la sociedad actual en donde millones de personas construimos nuestra identidad a retazos.

El sentimiento personal antes descrito representa un claro ejemplo de lo que Mitchell Cohen llamó *cosmopolitanismo arraigado*, un cosmopolitanismo que acepta multiplicidad de raíces y ramas y que descansa en la legitimación de fidelidades plurales que se articulan en diversos círculos pero que comparten un terreno común.²³² El sentimiento nacionalista en este caso se manifiesta como una de las fidelidades plurales, lo cual no entra en conflicto con el cosmopolitanismo.

²³² COHEN, Mitchell. “Rooted Cosmopolitanism: Thoughts on the left, nationalism, and Multiculturalism”. Dissent 39.4 (1992): 483

Luis Cardoza y Aragón, el poeta guatemalteco, diría en la década de los treinta: “Descubrí a mi tierra en Europa. Viajé miles de kilómetros a fin de intuir quien era”.²³³ En los albores del siglo XXI podríamos decir que descubrimos a nuestra tierra desde fuera, pero que también descubrimos nuevas tierras propias, desarrollamos nuevas parcelas de nuestro ser en la medida en que recorremos nuevos mundos, nuevas culturas y nos vamos armando, como un rompecabezas, desarrollando nuevas identidades nacionales, transnacionales, locales, regionales, nuevas lealtades que se van sumando.

Esta situación la experimentan también infinidad de compositores. Históricamente los compositores latinoamericanos viajaron, a partir del siglo XVIII y XIX a formarse en Europa. Durante el siglo XX incluyeron a los Estados Unidos en su itinerario, ampliando su visión del mundo y de lo propio, del “yo soy”, por la perspectiva que da la distancia. Cómo dice García Canclini: “Si el cubismo y el futurismo nutrieron los modos de pintar a América Latina, y no solo las imágenes de los propios países, fue porque Diego Rivera, Antonio Berni y Torres García adquirieron una óptica más vasta desde Europa.”²³⁴

La globalización ha servido como catalizador de estos procesos de intercambio y transformación. Este fenómeno, que muchos consideran nuevo, es en realidad un muy antiguo, según definiciones como la de Held²³⁵ quien afirma que la globalización es la “emergencia de redes interregionales y de sistemas de interacción e intercambio”. Estas redes de intercambio pueden ser mercantiles, militares, culturales, religiosas. Vista de esta manera la globalización se remonta a la más remota antigüedad, tan atrás como la Mesopotamia del 200 a.c. o el desarrollo de la ruta de la seda. Esta definición contrasta con la de Anthony Giddens²³⁶ quien vincula a la globalización contemporánea con los recientes avances tecnológicos.

En la América Latina de la alta modernidad, la posibilidad de viajar, que hasta hace poco tiempo era privilegio de algunos pocos artistas, intelectuales y personas con poder adquisitivo, hoy está al alcance de grupos muy diversos y es impulsada por otras motivaciones, la principal de ellas, la búsqueda de oportunidades de trabajo y la esperanza de encontrar un mejor nivel de vida desde el punto de vista económico. Este

²³³ CARDOZA Y ARAGÓN, Luís en García Canclini, Néstor. *Latinoamericanos en busca de su lugar en este mundo*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002, p. 23.

²³⁴ GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Latinoamericanos en busca de su lugar en este mundo*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2002. p. 24.

²³⁵ HELD, D. MCGREW, A. GOLDBLATT, D. y PERRATON, J. *Global Transformations*, Cambridge Polity, 1999.

²³⁶ GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Polity Press, London, 1995.

cambio poblacional ha generado cambios en el consumo cultural y esta dando forma a nuevos mercados de identidades transnacionales, uno de estos mercados, el de los latinos. Citando a García Canclini:

La música ha tematizado esta multilocalización de los lugares desde los cuales se habla. Es un proceso largo, iniciado al menos desde que la radio y el cine hicieron que Carlos Gardel fuera apropiado en Colombia, México y Venezuela, Agustín Lara en Argentina. Chile y diez países más, los soneros veracruzanos y los salseros puertorriqueños en todas las naciones del Caribe y aun mas allá.

“De donde son los cantantes” sigue preguntando la canción cubana.

Esta difusión traslocal de la cultura, y el consiguiente desdibujamiento de territorios, se agudiza ahora, no solo debido a los viajes, los exilios y las migraciones económicas. También por el modo en que la reorganización de los mercados musicales, televisivos y cinematográficos reestructura los estilos de vida y disgrega imaginarios compartidos.²³⁷

Nos encontramos entonces ante un individuo transnacional diferente: han aparecido en escena grupos de inmigrantes que entran en el tejido social y económico de los países de economías industrializadas como Estados Unidos o Europa occidental y al mismo tiempo mantienen sus lazos de unión con el país de origen. Aunque esta situación esta lejos de ser nueva, lo novedoso aparece cuando aparecen las nuevas tecnologías de la información al alcance de todos facilitando de esta manera el mantenimiento de las relaciones sociales a pesar de las distancias. Sumado al uso masivo de la Internet, los móviles, las cámaras de video, etc. están las nuevas leyes de mercado global y la facilidad de movilidad.

Estos nuevos sujetos transnacionales son poseedores de capital intelectual y económico, lo que les permite gran movilidad. Además de los grupos que tradicionalmente han migrado empujados por la pobreza y la necesidad, existe hoy un grupo de nuevos migrantes transnacionales pertenecientes a una nueva clase media-alta, profesionales que se integran en las redes internacionales de trabajo, constituyendo una nueva élite transnacional que se percibe a si misma como cosmopolita. En este punto son ilustrativas las respuestas que diversos compositores dieron a mi pregunta de si se consideraban compositores nacionalistas.

Estos compositores latinoamericanos, pertenecientes a diversas generaciones se encuentran activos en la actualidad:

Gilberto Mendes, Brasil, 1922: No, porque tengo una naturaleza muy cosmopolita. Quiero dejar claro que tengo una naturaleza musical muy

²³⁷ IBID p.28

cosmopolita, ecléctica y que estoy igualmente interesado por la música popular y erudita brasilera.²³⁸

Manuel de Elías, México, 1939 No nacionalista, pero decididamente nacional porque pertenezco a mi contexto, a mi realidad cotidiana.²³⁹

Max Lifchitz, México-USA, 1948: No....me considero más cosmopolita que nacionalista....o trans-nacionalista.²⁴⁰

Juan María Solare, Argentina 1966: No, para nada. Porque creo que la categoría "nacionalista" o "nacional" pone un límite artificial. Sin embargo, creo que mi música refleja perfectamente mi país natal y los numerosos países donde he estado. Pero de manera natural, sin disfrazarme de lo que ya soy. De manera inevitable. Dicen que León Tolstoi afirmó algo así como "describe tu aldea y serás universal". Creo que el tema o el lenguaje (musical) pueden ser local, cotidiano, nacional, pero el "mensaje" trascender lo local, lo circunstancial, lo anecdótico. Y no hay contradicción entre ambas dimensiones.²⁴¹

Luis Pérez Valero, Venezuela, 1980: No me considero nacionalista. Mi música es muy distinta a lo que me rodea en el entorno socio-cultural de mi país y mi región²⁴²

Fabián Roa, Colombia, 1984: No, me considero un compositor colombiano que se alimenta de todo tipo de música y arte sin importar de donde sea.²⁴³

Aunque en el mundo de la sociología este es un fenómeno relativamente nuevo, en el mundo de las artes y de la música en concreto, bien pueden considerarse una práctica habitual sobre todo a partir del siglo XIX . Desde entonces los creadores más destacados o promisorios, en su mayoría pertenecientes a las élites, han viajado a los centros culturales a formarse y ampliar su arsenal de herramientas creativas.

La diferencia radica en que este tipo de movilidad está hoy en día al alcance de un grupo mayor y esta mediatizada por comunicaciones de tipo electrónico que tienen el efecto de que las personas se relacionen de manera diferente con su lugar de origen y con

²³⁸ Anexo 13: Transcripción de la entrevista realizada a Gilberto Méndez.

²³⁹ Anexo 14: Transcripción de la entrevista realizada a Manuel de Elías

²⁴⁰ Anexo 15: Transcripción de la entrevista realizada a Max Lifchitz

²⁴¹ Anexo 11: Transcripción de la entrevista realizada al compositor Juan María Solare.

²⁴² Anexo 16: Transcripción de la entrevista realizada al compositor Luis Pérez Valero

²⁴³ Anexo 12: Transcripción de la entrevista realizada al compositor Fabián Roa.

el lugar de acogida. Existe una gran movilidad de gente que puede "viajar" de diversas maneras, ya sea corporalmente, con su imaginación o virtualmente. Estos nuevos grupos tienen además un espíritu de curiosidad y apertura, están dispuestos a encontrarse con el otro y han desarrollado herramientas que les permiten contextualizar al otro y a su cultura. Estas personas desarrollan habilidades para "descifrar" o interpretar las diferentes señales provenientes de otras culturas.

Estas experiencias y actitudes necesariamente alteran la percepción de sí mismo y de la propia identidad. En los estudios realizados en sujetos transnacionales uno de los aspectos más sobresalientes es su sensación de auto-transformación. Los sujetos transnacionales sienten que su experiencia les otorga herramientas para manejar de mejor manera diferentes ambientes, personas, culturas y les ayuda a ser tolerantes al darles la oportunidad de conocer diferentes perspectivas y formas de ver el mundo.²⁴⁴

En la alta modernidad, la propia identidad se convierte en un proceso de construcción organizada, un proyecto reflexivo de sí mismo que es continuamente revisitado para construir nuevas narrativas. Continuamente escribimos nuestra auto-biografía al entrar en contacto con un mundo que nos pone en contacto con múltiples cursos de acción y estilos de vida. La identidad se construye y reconstruye continuamente.

Ilustra este punto la respuesta del compositor Juan María Solare a mi pregunta: Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que ¿el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?

...uno está sometido a cientos de influencias pero asimila solamente algunas: aquellas que resuenan en el interior, aquellas que encuentran una correspondencia dentro nuestro. Y es muy posible que estas energías interiores se hubieran despertado en cualquier otro lugar, siempre que se hubiera uno topado con el correspondiente disparador. Un factor adicional de cierta fuerza es que quien vive en el exterior no tiene soberanía. Permanentemente cuelga sobre su cabeza la espada de Damocles de "no pertenecer realmente" y de "tener que agradar" para evitar un rechazo social e institucional aún mayor. Y esto puede influir peligrosamente en la estética, haciéndola más conservadora, más accesible, más condescendiente.

En la alta modernidad también nos encontramos ante la realidad de la separación de tiempo y espacio²⁴⁵, esta situación que contrasta con la de las culturas pre-modernas cuyas actividades estaban siempre ligadas a un tiempo y a un espacio concretos, ha

²⁴⁴ TUKAY ERKMEN, Deniz: "Deciphering Professionals: Transnationalism and Cosmopolitanism in Comparison". PhD Dissertation Political Science, University of Michigan, 2009, p. 41.

²⁴⁵ GIDDENS, Anthony: *Modernity and Self-Identity*. Polity Press, Cambridge, UK, 1999. p.16.

llevado al desarrollo de una dimensión de tiempo “vacío”. Las organizaciones modernas asumen la coordinación precisa de acciones de diferentes personas que están físicamente ausentes o desconectadas la una de la otra. Los individuos pueden desarrollar actividades que tienen impacto en lugares remotos.

A mi modo de ver esta situación tiene implicaciones también en la música, pues la conexión que existía entre el motivo folclórico y una región concreta ha desaparecido. Podemos estar ligados a una cultura sin estar físicamente en el territorio que le dio origen, de hecho el territorio mismo desaparece, se universaliza y se diluye. Gilberto Mendes (1922), compositor brasileiro contesto a la misma pregunta anterior:

- Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?

Viajé mucho, 20 veces a Europa, pero solo viví en los Estados Unidos, dos veces, en donde fui profesor invitado de la Universidad de Texas y de Wisconsin. No tuve ninguna influencia en ese momento, porque ya tenía una gran influencia de la música popular norteamericana, especialmente de la canción americana, las cantadas por Bing Crosby, Dorothy Lamour, Fred Astaire, Frank Sinatra y también por las orquestas de Tommy Dorsey, Duke Ellington, Benny Goodman, todo esto lo escuché durante mi infancia. Esta música popular de los Estados Unidos me influyó mucho, mucho más que la música popular brasileira²⁴⁶

Las canciones entonces son lugares de intersección, de cruce de influencias; territorios de paso, como las ciudades portuarias en donde se mezclan y se re- mezclan olores, sabores, texturas, maneras de ser y de enunciar. Esto se percibe en la carta que el compositor Brasileiro Osvaldo Lacerda (1927-2011) me dirigió el 4 de enero del 2006:

...le estoy enviando mi última canción, que le dedico a usted. Espero que le guste! Se llama “*Oração de Tagore*”, en ella uso algunas constantes melódicas de la música afro-brasileira religiosa. El nacionalismo es también una técnica!. Será que una canción puede tener tal grado de universalidad? Observe: poesía india, música brasileira, influencia melódica, africana, cantante a quien se dedica, española.²⁴⁷

²⁴⁶ Anexo 13: Transcripción de la entrevista realizada a Gilberto Mendes por la autora.

²⁴⁷ LACERDA, Osvaldo. Carta escrita a Patricia Caicedo el día 4 de enero de 2006. Texto original: Estou lhe enviando minha última canção, que dedico a voce. Espero que goste! Chama-se “*Oração de Tagore*”, e nela uso algumas constancias melódicas da música afro-brasileira religiosa. O nacionalismo é também uma técnica! Será que essa canção tem a tal de ...universalidade? Veja: poesia – Índia; música – Brasil; influencia melódica-Africa; cantora dedicanda-Espanha.”

3.2.2 Un compositor transnacional: Agustín Fernández (Bolivia, 1958)

Para ilustrar la situación común a muchos compositores latinoamericanos actuales cito el caso del compositor Agustín Fernández.

Nacido en Cochabamba, Bolivia, Fernández se formó en el Instituto Eduardo Laredo de esa ciudad, donde cursó el bachillerato musical. Estudió composición con Alberto Villalpando en La Paz, enrolándose en el primer Taller de Música de la Universidad Católica Boliviana, carrera que completó con el título de Licenciado en Música. Tras un periodo de estudio en Japón, con los profesores Takeshi Kobayashi en violín y Takashi Iida y Akira Ifukube en composición, viajó a Inglaterra donde completó una maestría en la Universidad de Liverpool y un doctorado en la City University de Londres.²⁴⁸

Una de las obras mas recientes de Fernández es el ciclo de canciones *Alquimia* escrito para el Barcelona Festival of Song que tuvo lugar en el 2006 y que tuvo la oportunidad de estrenar en presencia del compositor, junto al pianista Pau Casan. Este ciclo sin duda refleja una forma “contemporánea” de nacionalismo o una forma de neo-nacionalismo, aunque el compositor no se considere a si mismo nacionalista.

Citaré entonces a Fernández y la respuesta que él diera a mi pregunta de si se consideraba un compositor nacionalista:

En respuesta a tus preguntas, te diré que yo he vivido el nacionalismo a la inversa, es decir que cuando yo era joven y vivía en Bolivia mis profesores y colegas despreciaban mi interés en el folclore, considerándolo algo rancio perteneciente a la generación de Caba, Patiño y Salmón Ballivián. Pero mis orígenes musicales como folclorista a mí me habrían hecho imposible el renunciar al folclore como marco de referencia y fuente de ideas. De ese modo me encontré escribiendo música de inspiración popular, cuando a mi alrededor mi generación se interesaba en un modernismo internacionalista. No creo que el nacionalismo musical sea intrínsecamente mejor que cualquier otro enfoque: al contrario, me resulta fatigosa la insistencia en ciertos círculos en que uno tenga que expresar sus orígenes en su trabajo, como quien le dice a uno “zapatero a tus zapatos, y no te metas en lo que no te concierne”. En mi caso el entronque folclórico se debe no a una propuesta política sino a razones personales: aunque nací en Cochabamba, me crié en un pueblo del oriente, y cuando volví a la ciudad rugía el renacimiento

²⁴⁸ En Bolivia ha sido profesor de armonía en el Conservatorio Nacional de Música. En el Reino Unido, ha sido compositor residente de la Universidad Queen’s de Belfast y luego docente de composición en Dartington College y en la Universidad de Newcastle, posición que ocupa actualmente. En años recientes ha retornado a Bolivia para dictar cursos y talleres en la Universidad Católica, en el Instituto Laredo y en la Orquesta Sinfónica Juvenil de El Alto. Activo como intérprete desde la niñez, se inició como folclorista tocando el charango en peñas y teatros hasta que en 1971 ganó el primer premio en el Concurso Interprovincial de Charango de Cochabamba. Ha dirigido orquestas, coros y grupos de música contemporánea en Bolivia, Inglaterra e Italia.

popular de los años sesenta, entonces me hice folclorista antes de aprender música clásica. Negar ese pasado sería absurdo.

No, no me considero un compositor nacionalista.

A la hora de componer soy todas las cosas que he vivido. Haber nacido y crecido en Bolivia es una parte enorme de eso, pero también lo es el haber vivido en Japón y en el Reino Unido. Todos estos lugares me han influenciado no como instituciones o estados, sino como paisajes, sabores, olores, gente, maneras de vivir y expresar las cosas.²⁴⁹

Con sus palabras Fernández se presenta como un individuo transnacional. Si hacemos uso de la definición de Dahlhaus²⁵⁰ de nacionalismo, podríamos ver cómo el compositor no se identifica con el “estilo nacional”, pero al analizar su música encontramos referencias a su cultura de origen, es decir su música proyecta un conjunto de valores culturales propios de una nación con identidad cultural subjetiva compartida. Estos elementos son percibidos por el compositor, el intérprete y la audiencia.

Citaré aquí un fragmento de la ponencia que el musicólogo Gerard Béhague presentara en el Tercer Foro de Compositores de América Latina y el Caribe:

Más que los compositores de las generaciones nacionalistas, los vanguardistas han sabido mediar los sonidos de sus obras a través de su propia humanidad, repensada y reconstruida de acuerdo con las preocupaciones socio-culturales de un momento existencial. Y es en este sentido que el compositor caribeño no ha dejado de ser "nacional" aunque haya rechazado, de un principio, el nacionalismo anterior. Su trascendencia de lo obvio, en el ámbito nacionalizante inmediato, no ha dejado, por eso, de contribuir al concepto dinámico pero múltiple de nacionalidad, sea ella cubana, mexicana, dominicana, puertorriqueña, pero siempre de modo simbólico.²⁵¹

Concuerda con esta postura la respuesta del compositor Marlos Nobre a mi pregunta: **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?:**

Jamás he tenido ese tipo de intención: el compositor que quiera, deliberadamente, expresar tal o cual valor perteneciente a su país está en verdad, achicando su trabajo y su arte. Sería una meta muy floja, muy pequeña para un verdadero creador. La obra de arte, si es que la hacemos verdaderamente, es SIEMPRE, una proyección intensa del entorno de cada compositor de cada verdadero creador musical.²⁵²

²⁴⁹ FERNÁNDEZ, Agustín. “Re: de las canciones”. E-mail para Patricia Caicedo. 11 de mayo del 2006.

²⁵⁰ “Si el compositor pensó una obra musical como de carácter nacional y sus oyentes lo creen, este hecho es algo que el historiador debe considerar como un hecho estético, aun si el análisis estilístico no presenta ninguna evidencia”

²⁵¹ BÉHAGUE, Gerard. “La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña”. *Latin American Music Review* - Volume 27, Number 1, Spring/Summer 2006, pp. 38-46.

²⁵² Anexo 10: Transcripción de la entrevista realizada por la autora a Marlos Nobre.

Podemos ver como la postura y la obra de Fernández concuerdan con lo anteriormente expresado.

En la primera canción del ciclo, titulada *Desiderata*, el compositor utiliza una melodía tradicional de origen indígena que escuchó desde sus años de infancia, pero el tratamiento que da al acompañamiento, que por momentos nos acerca al jazz y por momentos a la música atonal, viste a esta melodía con un ropaje diferente. Fernández hace uso de técnicas compositivas contemporáneas para expresar su contexto, que es un contexto boliviano, pero no únicamente boliviano. Los textos de las canciones de este ciclo, escritos por el mismo compositor tratan de temas bolivianos de fuerte contenido social y profundamente relacionados con la cultura del país.

Según palabras del propio Fernández su música proyecta su estancia en el Japón y su residencia en Inglaterra. Nosotros añadiríamos que proyecta también a las músicas de consumo masivo, al jazz y una infinidad de elementos que se confunden y funden en sus canciones. Habla esta música del movimiento interno y externo del compositor y proyecta los entornos que este ha habitado y recorrido.

Es decir, su música proyecta también valores de las otras culturas que el compositor ha experimentado, convirtiéndolo en un compositor transnacional. Deberíamos entonces asumir que el ser transnacional admite la coexistencia de varias identidades, pero que al mismo tiempo reafirma la identidad de la nación de origen. Nos encontramos ante la paradoja del sujeto que se siente identificado con elementos de las culturas que visita, que se integra y que adopta hábitos y posturas de la cultura adoptiva, pero al mismo tiempo, es un individuo al que constantemente se le recuerda su lugar de origen. Es decir, siempre cargará la "etiqueta" de boliviano, colombiano, cubano, a pesar de llevar muchos años viviendo en Inglaterra o en Japón.

Es el caso del compositor que adopta lenguajes y motivos nacionales de las culturas que visita pero del cual se espera que haga referencia constante a su nación de origen.

I. Desiderata

Poesía y Música de
Agustín Fernández
(1958)

Siempre tempo exacto y continuo, fluido y nunca pesado $\text{♩} = 82$

p

Sa - - - - - lir

p

de la pri - - - sión

Ilustración 33: Partitura de la canción Desiderata perteneciente al ciclo Alquimia. En esta canción el compositor integra diferentes lenguajes que reflejan su ser transnacional y al mismo tiempo reflejan su bolivianidad.

II. Dame

$\text{♩} = 72$ Chovena

Soprano

Piano

p liviano

pp

4

S.

Pno.

Ilustración 34: En este fragmento de la canción *Dame* el compositor Agustín Fernández utiliza series armónicas con bastante densidad y escalas pentatónicas utilizadas en fugatos con strettos. En esta canción observamos varios estilos, se destaca el ritmo de chovena.²⁵³ El caso de Fernández es representativo de la situación de los compositores de música académica latinoamericanos contemporáneos.

Durante el siglo XIX los compositores latinoamericanos que viajaron a Europa a formarse, adoptaban técnicas y modos de hacer con el fin de aprender a sonar de la misma manera que sus contemporáneos europeos. En aquel momento se vivía la movilidad nacional de una manera diferente debido a que las naciones latinoamericanas eran muy insipientes, sin identidad formada y entonces se buscaba conformar una identidad imitando la del país desarrollado. En contraste el compositor contemporáneo se relaciona con su medio como un igual, pues aunque aún arrastra en algún grado el lastre de su pertenencia a un país con una economía en desarrollo, se relaciona como un igual en el sentido en que adopta e integra los diferentes elementos de las culturas que visita al

²⁵³ La *chovena* es una danza típica de la zona chiquitana, al oriente de Bolivia.

lenguaje que mejor conoce, es decir el lenguaje de su país de origen. Hay que decir también que el compositor latinoamericano está por definición insertado en el discurso de la música-pensamiento occidental.

Hasta qué punto el compositor incorpora e interioriza los elementos de las culturas que transita será lo que lo defina como un compositor cosmopolita, si nos apegamos a la definición de Thomas Turino de cosmopolitanismo: “situación en la que la gente local internaliza ideas y prácticas foráneas como suyas. Esto significa que disposiciones foráneas se vuelven constitutivas del habitus local”²⁵⁴ Como dice Turino, a partir de los últimos años del siglo XX, el cosmopolitanismo modernista-capitalista ha sido la fuerza predominante cultural a nivel internacional.

Definir cosmopolitanismo es un reto complejo pues es un concepto que se usa de muchas formas y con múltiples niveles de profundidad; desde el uso común de la palabra para definir algo o alguien sofisticado hasta el uso que lo sitúa en el contexto posiciones políticas y sociales específicas. La palabra en si evoca un deseo fundamental de la humanidad, un ideal, quizá una utopía. Desde el uso que Diógenes diera para definir a un ciudadano del mundo, la palabra nos conecta con un sentido de lugar y de circunstancia concreta. Es un término lleno de contradicciones ligado estrechamente a ideas como lo global, la nación, la hibridez, la diáspora y el multiculturalismo.^{255 256}

Pero me parece importante retomar el concepto de cosmopolitanismo arraigado de Cohen para recordar que el hecho de ser cosmopolita no entra en conflicto con el hecho de ser un sujeto nacional. Nos remitimos de nuevo a las fidelidades múltiples que nos ofrece la multi-localidad a la que nos vemos abocados desde finales del siglo XX hasta la actualidad.

Aunque a primera vista se pudiera pensar que el cosmopolitanismo riñe con el nacionalismo, si nos detenemos a observar, el cosmopolitanismo y el nacionalismo comparten muchas características, esto debido a que el sujeto cosmopolita se relaciona con los múltiples lugares traduciendo el sentimiento nacional a los múltiples lugares habitados. Es de alguna forma un nacionalismo que se expande en círculos concéntricos y que integra las múltiples fidelidades.

²⁵⁴ TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular music in Zimbabwe*. University of Chicago Press, 2000.

²⁵⁵ CLIFFORD, James. “Diasporas”. *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 3, Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future. (Aug., 1994), pp. 302-338.

²⁵⁶ CHEETHAM, Mark A. “A Renewed Cosmopolitanism: Specifying Artists, Curators, and Art-writers”. *The London Consortium Static*. Issue Dec.08 – General. p. 4

Aquí las palabras del compositor Juan María Solare ilustran esta tendencia. Cuando le pregunté, ¿Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué? ¿Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?

No, para nada. Porque creo que la categoría "nacionalista" o "nacional" pone un límite artificial. Sin embargo, creo que mi música refleja perfectamente mi país natal y los numerosos países donde he estado. Pero de manera natural, sin disfrazarme de lo que ya soy. De manera inevitable. Dicen que León Tolstoi afirmó algo así como "describe tu aldea y serás universal". Creo que el tema o el lenguaje (musical) puede ser local, cotidiano, nacional, pero el "mensaje" trascender lo local, lo circunstancial, lo anecdótico. Y no hay contradicción entre ambas dimensiones.

3.2.3 ¿Transnacionalismo, cosmopolitanismo, multi-localidad, neonacionalismo?

Nos encontramos entonces en un momento en el que la movilidad, multi-localidad y el acceso a las tecnologías de la información ponen al alcance de los compositores, desde muy temprano en su formación una diversidad sonora, rítmica, melódica y textual prácticamente infinitas, es decir el compositor contemporáneo esta en contacto con músicas de todo el mundo y de los más diversos estilos.

En conversación con los compositores brasileiros Gilberto Mendes (1922) y Edmundo Villani-Cortes (1927), pude constatar que ya en la temprana década de los 30 y 40 del siglo XX, estos compositores comentan que tuvieron mucha más influencia de y contacto con las músicas internacionales que escuchaban a través de la entonces popular radio. Recuérdese la afirmación de Mendes:

La canción americana cantada por Bing Crosby, Dorothy Lamour, Fred Astaire, Frank Sinatra, las orquestras de Tommy Dorsey, Duke Ellington, Benny Goodman, todo lo que oí desde mi infancia, la música popular norte-americana influencio mucho mi música, mucho más que la música de mi entorno brasileiro.

De igual manera el compositor Edmundo Villani-Côrtes señalaba de qué manera la música que mas le influyó fue la que escuchaba en la radio, especialmente canciones de los musicales de los Estados Unidos, música francesa popular y piezas clásicas muy “populares”. El maestro abiertamente reconoce su desconocimiento de la música folclórica brasileira.

Este fenómeno que es de alguna manera “normal” si se considera que los jóvenes compositores echaban mano de la música que tenían a su alcance, me cuestiona sobre los procesos que los compositores contemporáneos están experimentando, en una sociedad en donde la tecnología de la información ha puesto al alcance de todos, y a la mano, las

músicas de todo el mundo. Es decir, se presenta para el compositor el reto de conectarse con su entorno local-real en contraposición al entorno global-virtual al que es mucho más fácil acceder.

No puedo evitar pensar en el fenómeno ocurrido durante buena parte de siglo XIX y comienzos del XX cuando los compositores tenían más contacto con y conocimiento de la música europea que contacto con y conocimiento de la música de su entorno nacional y en general de la música folclórica.

Se esta repitiendo la historia pero esta vez a escala global? Debería esto preocuparnos? Si pensamos que el compositor es un “traductor” de su cultura, una antena que recibe señales y las reinterpreta, dejaríamos de preocuparnos al pensar que el compositor es una muestra “representativa” de lo que sucede en su entorno nacional que es un entorno continuamente bombardeado por sonidos y acontecimientos globales procedentes del mundo virtual. En este punto las palabras del compositor venezolano Luís Pérez Valero (Barquisimeto, 1980) resultan interesantes:

PC - Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?

LPV- Hasta ahora siento que pertenezco a una generación adicta a MTV²⁵⁷

PC – Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?

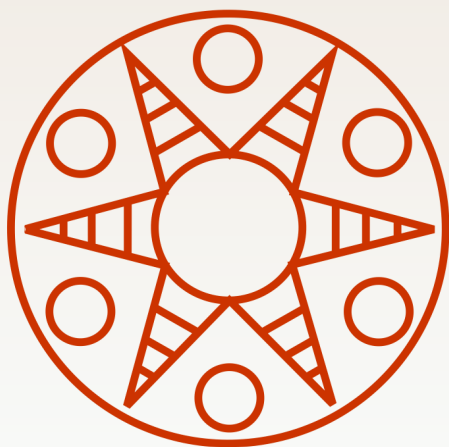
LPV - Las principales influencia han sido Christinne Mennesson, Bela Bartok, Igor Strawinsky, Miles Davis y Led Zeppelin.

El compositor contemporáneo estaría entonces codificando los sonidos globales y traduciéndolos a su cultura de manera inconsciente y de esta forma estaría siempre refiriéndose a su entorno local-nacional. Así visto el compositor está siempre haciendo música nacionalista, lo que varia es el estilo, es decir, la música nacionalista hoy en día puede hacerse en cualquier estilo internacional, utilizando cualquier técnica, cualquier combinación instrumental, cualquier tipo de escala, de ritmo. Música nacionalista puede ser al final de cuantas, cualquier cosa.

²⁵⁷ El compositor se refiere a Music Television MTV <http://www.mtv.com/>

SECCION II

PERFORMANCE PRACTICE





1.LA CANCIÓN ARTÍSTICA LATINOAMERICANA: ENTRE LO CULTO Y LO POPULAR

1.1 La *performance* y la canción artística latinoamericana

Inicialmente creí necesario explorar el concepto de *performance practice* para aportar elementos contribuyan a "*reconocer*" o definir, lo que es y lo que no es una canción artística latinoamericana. Esta necesidad surge del hecho de que es un género de fronteras borrosas y difíciles de vislumbrar, hecho que, sumado al casi total desconocimiento sobre su existencia, contribuye a hacer aún más difícil su interpretación y difusión.



Ilustración 35: Al igual que la bailarina en la cuerda, la canción artística latinoamericana se encuentra en un punto de difícil definición y oscila entre el universo de la música artística y folclórica en un punto medio de delicado equilibrio. Fotografía de la autora. Circo rumano, Barcelona, 2001.

En mi experiencia, los cantantes líricos que se plantean la interpretación de una obra escrita por un compositor latinoamericano experimentan dificultades para reconocer qué tipo de obras incluir en sus programas y con temor se acercan a la música sin saber si se encuentran en el territorio de la canción artística o en el de la canción folclórica. Menos aún saben sobre el estilo de interpretación¹

Intérpretes, oyentes y agentes musicales por igual tropiezan con dificultades para “definir-situar” el repertorio de canción artística latinoamericana. Esta situación la he experimentado al intentar buscar un agente artístico que promueva mis conciertos. En más de una oportunidad acudí a agentes de artistas de música clásica quienes me dirigían directamente a los agentes de música folclórica o “world music”. La postura se repetía en sentido inverso cuando los agentes de música folclórica me referían a los agentes de música académica. Esta situación pone de manifiesto el hecho de que este género es de difícil definición no solo para los intérpretes sino también para agentes y promotores que juegan un papel de gran importancia en la promoción de la música. Es por esta razón que me serviré de la *performance* como herramienta para situar y definir a la canción artística latinoamericana.

Un primer paso ha sido la construcción de un aparato teórico y conceptual que nos permita avanzar en nuestra discusión, y la definición de lo que consideramos canción artística, canción folclórica y canción popular para así establecer sus fronteras y delimitar sus diferencias y coincidencias. Todo esto, teniendo en cuenta el contexto en el que este género se desarrolló, tema que fue expuesto en el capítulo anterior.

Como punto de partida ha de recordarse que la canción artística proyectó y proyecta una serie de valores provenientes del grupo social de donde surge. Cómo dijo Bourdieu:

¹ Cito e-mail recibido el 25 de enero de 2011: Buen día, le saludo desde Ecuador Dra. Patricia Caicedo. Le escribe Luis Fernando Moreno Aguilar nacido en Portovelo, El Oro, soy estudiante de Canto Lírico en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. El presente correo electrónico es comunicarme con usted por mi urgente necesidad de elegir una obra de compositor latinoamericano. Aquí detallo mi consulta: Estoy preparándome para el Cuarto Concurso de Música Clásica "Jóvenes Talentos" que se desarrollará en Cuenca. Yo entraría en la categoría de 18 a 22 años...Sobre la Ronda 1 se piden 3 obras: - obra de un compositor del período clásico. - obra de un compositor del período romántico. - obra de un compositor latinoamericano.

De modo que consulté lo siguiente al correo del concurso:

"En la obra de compositor latinoamericano ¿qué época o estilo se exige?"

Ellos me respondieron: "Ninguna pero es obvio que una aria perteneciente a algún compositor como Ginastera o Villa-Lobos va a tener más peso que “las mañanitas”.... Perdón por el ejemplo"

“las representaciones que los individuos y grupos inevitablemente proyectan a través de sus prácticas y propiedades son una parte integral de su realidad social”.²

1.2 El concepto de *performance practice*

La etimología de la palabra *performance* remite a una acción por medio de la cual se revela algo o se da forma a algo (proviene del latín *formare* que significa dar forma) y se puede aplicar a cualquier ámbito de la vida como los deportes y el arte. En el campo artístico y musical este "dar forma" se manifiesta en el momento de la ejecución de una pieza musical, teatral o plástica. El concepto en si mismo es muy complejo debido a que se puede dar forma a un texto o pieza desde muchos niveles diferentes: el nivel psicológico, físico, sensorial y emocional.

Para dar forma a una obra musical se utilizan múltiples medios de manera simultánea y superpuesta. En el caso de la canción se utiliza el cuerpo, la voz, la palabra, la escenografía, el movimiento y el color, entre otros. Es decir, el contexto general de representación constituye la compleja red de la *performance*. Esta situación exige una aproximación interdisciplinaria al hecho performativo de la canción que incluye entre otras disciplinas a la antropología, la historia, el teatro, la psicología, la música y la literatura entre otras. Nos enfrentamos a una situación especialmente compleja.

En el campo de la canción, un primer elemento que se presenta en la estructura de la *performance* es el intérprete, el cantante. Es a través de su cuerpo-mente y de su expresión por medio de la voz y expresiones faciales y corporales, y elementos ligados al cuerpo como pueden ser el traje, el maquillaje, las joyas y ornamentos en general, como el artista le da forma a un texto y lo comunica a un público.

La partitura se convierte en una hoja de ruta, un código escrito que necesita ser complementado por el intérprete en cada ejecución de manera cambiante. La *performance* es entonces un espacio dinámico que permite que cada ejecución o representación de la obra cobre vida de forma diferente. Este hecho es de capital importancia pues remite a la pluralidad y dinamicidad del género.

El concepto *performance practice* ha sido definido por la musicología como “la forma en que la música ha sido ejecutada (especialmente en lo que concierne a la relación entre

² BOURDIEU, Pierre. *The Field of cultural production. Essays on Art and Literature*. Edited and Introduced by Randal Johnson. Columbia University Press. 1993. p. 4.

las notas escritas y el sonido obtenido)”.³ Esta definición indica que la mayor atención ha sido hasta ahora dedicada a la reconstrucción del sonido con el objetivo de ejecutar la música. Esta definición se centra sobre todo en la estructura del sonido dejando a un lado consideraciones socio-históricas, sensoriales, emocionales y espaciales que hayan influido en la interpretación.

En este trabajo me interesa ampliar el concepto de *performance practice* hacia uno que metodológicamente integre el estudio del sonido y de su contexto, tal como sugería Béhague⁴, pues considero que el fenómeno musical no se puede separar de su entorno socio-histórico-cultural y menos en la performance que es la única forma viva de la música. Parto del hecho de que la música en si misma solo existe en *performance*.⁵

A través de la observación de la *performance practice* en el género de canción artística latinoamericana, y de mi experiencia como intérprete-cantante e investigadora trataré de encontrar elementos que contribuyan a situar y a definir el género de *canción artística latinoamericana*.

1.3 La performance: un espacio de comunicación entre intérpretes y audiencia

En el seno de la etnomusicología se ha discutido el tema de que la estructura de sonidos organizados producida por un cierto grupo social, es paralela y refleja de manera importante la estructura social y las formas de ver el mundo de ese mismo grupo. La etnografía de la *performance* la define como un principio de organización, un evento en el que seres humanos interactúan de una determinada manera y según unos determinados códigos o reglas.

En la *performance*, el rol de un ejecutante concreto es de capital importancia, pues el ejecutante es poseedor de unas habilidades específicas con las que da vida de una manera especial a la obra. El ejecutante es un ser bio-psico-social que proyecta su propio contexto, emociones y forma de conceptualizar la música en la obra y por lo tanto en la audiencia.

³ MAYER BROWN, Howard art. “Performance Practice”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, London 1980, p. 370.

⁴ BÉHAGUE, Gerard. “A performance and listener-centered approach to musical analysis”. Artículo inédito. 2001.

⁵ BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice. Ethnomusicological perspectives*. Connecticut, Greenwood Press. 1984. p.8.

La audiencia también proyecta su propia emoción y valores construyéndose un espacio de intersección entre el ejecutante y el receptor, que es único e individual para cada uno de los participantes. Ese punto de intersección que se crea entre el ejecutante y la audiencia existe tantas veces cómo número de personas hay en el público: un espacio único e individual entre el ejecutante y cada uno de los asistentes; un espacio entre el ejecutante y la audiencia como colectividad; un espacio de intersección entre los ejecutantes entre ellos y un espacio de intersección entre los ejecutantes, como grupo, y la audiencia como colectividad.

La audiencia está formada por seres bio-psico-sociales que proyectan sus propias necesidades, carencias, expectativas, emociones y formas de ver y participar en el mundo. Esta audiencia responderá de una u otra manera en la medida en que la música ejecutada resuene dentro de su mundo de valores y le facilite proyectar parte de lo que es y de su identidad, en la *performance*. Es decir, en la medida en que el miembro del público se siente identificado en algún aspecto de la *performance* se logrará un punto de comunicación. Esta recepción está condicionada y limitada por infinidad de factores que van desde las habilidades para percibir los sonidos-imágenes-olores y las referencias culturales, el nivel de educación, el estado anímico y el momento vital, por solo citar algunos.

El rol de la audiencia ha sufrido una transformación con la llegada del pensamiento postmoderno. Una de las contribuciones más importantes del postmodernismo ha sido precisamente la defensa de la estética del consumidor (oyente-audiencia) en contraste con el periodo romántico y moderno en donde la estética predominante fue la del productor (compositor).

He abordado este tema para evidenciar que la observación de la *performance* es importante tanto desde el punto de vista del ejecutante como de la audiencia. También destaco que la *performance* es un evento integrado dentro de un contexto cultural. Partiendo de esta premisa intentaré situar el género de canción, definir sus diferentes tipos y analizar el género de canción artística latinoamericana a través del estudio de su *performance*.

1.4 La *performance* como espacio integrador: La *performance* de la canción

La *performance* de la canción es por definición exigente y compleja. Una multitud de niveles de comunicación tienen que ponerse en juego para lograr relacionarse con la

audiencia. Analizar entonces a la canción desde el punto de vista puramente musical, se presenta limitado al igual que si el análisis se basa sólo en el texto.

La capacidad de la canción para transmitir sentimientos-situaciones-contextos, unida a su extraordinaria versatilidad, ha hecho posible que sus diversos repertorios se hayan ajustado a lo largo del tiempo a diferentes patrones estéticos, al tiempo que se han adecuado a la aparición de nuevas tecnologías, asumiendo nuevas funciones sociales como transmisores de cultura, dando paso a una industria que genera millones en beneficios económicos.

Como resultado de la interacción dinámica de sus elementos constitutivos (texto, la melodía, el acompañamiento instrumental, la *performance*, etc.), es una forma expresiva que produce diversos niveles de significados.

Aun cuando las canciones estén impresas en partituras, hay una serie de elementos que integran la *performance*, que no pueden ser captados por el papel. Ciertas inflexiones vocales, pronunciación, entonaciones particulares, carácter, pausas. Todos estos elementos subjetivos que se derivan del conocimiento que el intérprete tiene de la obra y de su contexto, forman el complejo tejido de elementos envueltos en la *performance* de la canción.

Es por esta razón que para aproximarnos al estudio de la canción y de su *performance*, no es posible, como antes ha sido expresado, abordar sólo el análisis del texto o el estudio de la música. A la vez que se hace imprescindible también analizar detenidamente el uso de la voz en la interpretación.

1.5 La voz como prolongación de los cuerpos físico, emocional y mental

Seña de identidad desde el momento mismo del nacimiento, la voz es manifestación de la vida desde el primer grito, declaración de independencia y afirmación de presencia en el mundo. En la infancia, esta voz se va adaptando, se modifica, se "domestica". El uso del lenguaje modula y las normas sociales regulan el uso de la voz y conducen el cauce de las palabras hacia el terreno de lo socialmente aceptado.

La oralidad constituye necesariamente un escenario de re-presentación. A través de la palabra y del silencio se re-presenta el mundo

Desde el punto de vista psicoanalítico, cuando nos referimos a la voz, más que al objeto real y palpable voz, nos interesa el "fantasma" de ese objeto, su representación psíquica. Además de la voz sonora que impacta nuestros oídos o el canto que fascina, nos

importa aquella que vibra en nosotros y crea el sentimiento de existir; la voz de nuestros deseos, miedos, esperanzas, secretos.

Es necesario entonces, concebir la existencia de dos voces: en primer lugar aquella cuyo timbre es audible y mensurable: es la voz del canto o del decir, luego existe también esa otra voz, o más bien las parcelas de la voz del otro, construida por una multiplicidad de acontecimientos que han operado como impactos psíquicos.

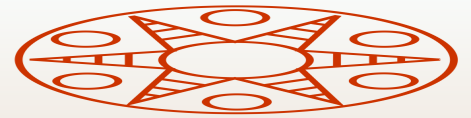
La voz audible así entendida no es más que la envoltura sensible de una voz psíquica que, en sí, está reducida al silencio, pero que se anima dentro, cada vez que el sujeto oye su eco sonoro fuera.

¿Cómo explicar el encanto de una voz que nos penetra y nos atrae? Estamos encantados porque percibimos fuera lo que resuena dentro. Cómo si la voz sonora viniese a suscitar y desposar armoniosamente la voz del otro que, en silencio, duerme en nosotros: abandonarse al encanto de una voz, es hacerse permeable a la voz del otro en nosotros.⁶

En la canción, el que canta está dando voz a los deseos y expresando los valores de una comunidad, de un grupo social, de una nación. El que canta, al encontrar aceptación entre los que le escuchan, lo hace porque es capaz de comunicar un conjunto de valores, sentimientos o experiencias con las cuales el oyente se identifica. El oyente escucha en boca del cantor su propia voz. La canción entonces es un espejo en el que se proyecta un grupo social y sus valores en un momento histórico determinado, es una herramienta de catarsis social. A través de ella se pueden expresar sentimientos e ideas que de otra manera no se podrían decir.

El cantor oficia esta transmutación de contenidos a través de su cuerpo. En la *performance*, el que canta aúna un conjunto de símbolos y niveles expresivos que le permiten officiar la transmutación simbólica y lograr la transformación de sus oyentes.

⁶ NASIO, Juan David. *Los gritos del cuerpo*. Buenos Aires, Paidós, 1996. p.34.



2. La *performance* de la canción artística

2.1 Formación de la voz

Para lograr la transformación de su audiencia, el cantor necesita una preparación, una suerte de iniciación. Esta "iniciación" da comienzo generalmente en la infancia, cuando se pone en contacto con el lenguaje musical y poético y se expone a un medio ambiente que le nutre con contenidos simbólicos, ya sean sonidos, modos de hacer y de ser, palabras y modos de expresión. Es imprescindible que el cantante tenga un contacto muy profundo con su entorno, pues de manera consciente e inconsciente este absorbe elementos que se traducen luego en inflexiones melódicas, usos del cuerpo, producción de sonido, uso del lenguaje, etc. que son los que constituyen el denominado "estilo", que no es más que un reflejo de la cultura y del medio ambiente proyectado en un determinado individuo.⁷

A partir del momento en el que el *Lied* dejó de ser un repertorio ejecutado en los salones burgueses y pasó a ser enseñado en conservatorios y universidades, el cantante de *Lied* se forma en conservatorios en donde aprende la técnica vocal del canto lírico occidental, una técnica desarrollada durante siglos cuyo objetivo es lograr una sonoridad particular logrando un sonido potente con el menor esfuerzo físico y de una manera sana, es decir, sin causar daño a las estructuras físicas que producen el sonido.

2.2 Los principios de la técnica vocal

Para adquirir la sonoridad característica de su voz y la habilidad de interpretar el repertorio, el cantante se somete a una disciplina de estudio técnico que está insertada dentro de la tradición del método científico. Es decir se somete a un proceso en el que sigue un "conjunto de pasos fijados de antemano por una disciplina con el fin de alcanzar conocimientos válidos mediante instrumentos confiables".⁸

⁷ Me remito a la historia del gran cataor de flamenco Camarón de la Isla: Desde muy pequeño cantaba en las ventas cercanas a San Fernando, especialmente la Venta Vargas - y en fiestas privadas. Se hace profesional a los 16 años con las compañías flamencas de Miguel de los Reyes y Dolores Vargas. En el mundo de la interpretación existen infinidad de historias como la de Camarón, intérpretes que desde la infancia estuvieron en contacto con los quehaceres y ambientes de la música en áreas específicas.

⁸ KLIMOVSKY, Gregorio. *Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología*, A-Z editora, Buenos Aires, 1997, p. 33

En el proceso, el cantante es acompañado por el maestro, quien le guía y ayuda a interpretar los "signos" del camino. El maestro le sirve como espejo para ayudarlo a "moldear" su sonido y adaptarlo a los requerimientos del estilo al tiempo que respeta las características únicas del instrumento del cantante. En ese camino se sirven de métodos escritos desde hace varios siglos y de tecnologías y avances que recientemente ha hecho la vocología, disciplina que estudia los procesos y mecanismos de la emisión del sonido.

De hecho, uno de los primeros avances científicos que permitió el estudio de la producción vocal fue el invento del laringoscopio, instrumento con el cual se pueden ver las cuerdas vocales. Este fue inventado por el tenor, compositor y maestro de canto español Manuel García en 1854.⁹

El desarrollo de la voz lírica es gradual, coherente y sustentado en una técnica de probada efectividad que se adapta a los recursos y necesidades de cada alumno. Esto es un método completamente occidental y "moderno". Con el aprendizaje de la técnica del canto lírico, el cantante logra hacerse consciente de un conjunto de mecanismos (respiración, relajación, postura, proyección) que deben coordinarse a la hora de cantar para lograr el objetivo final de emitir un sonido limpio, potente, constante y uniforme. Al tiempo que se dice el texto, se deben coordinar todos estos elementos que intervienen en la producción del sonido.

El cantante lírico también debe impregnarse del estilo de cada tipo de repertorio que aborde. Esto se logra estudiando la partitura y escuchando a otros cantantes que previamente hayan ejecutado el repertorio, ya sea sirviéndose de grabaciones o asistiendo a conciertos.

⁹ Manuel García fue hijo del famoso y maestro de canto Manuel del Pópulo Vicente García (1775-1832), cantante predilecto de Gioacchino Rossini. Su madre, Joaquina Sitches (1780-1864) era conocida como "la Briones". Sus hermanas María Malibrán (1808-1836) y Pauline Viardot-García (1821-1910) fueron las cantantes más afamadas de la época. García se casó con la soprano Eugénie Mayer (1818-1880) y tuvo como hijo el barítono Gustave García. Después de terminar su carrera operística, Manuel García enseñó en la Academia de las Ciencias (1830-1847), en el Conservatorio de París (1847-1850) y la Royal Academy en Londres (1848-1895).

García estudió la anatomía de la laringe especialmente la estructura de las fibras musculares. En 1854 logró ver su propia laringe con un espejo de dentista y estudiar sus movimientos durante el proceso del canto. Desde entonces, García es considerado el inventor del laringoscopio. Sin embargo, García se interesaba sobre todo en su investigación de la laringe sobre su uso en el canto, y no tanto por sus aspectos médicos. Como maestro de canto, García es considerado el mediador entre la época del bel canto y el siglo XX. Gracias a su larga vida (vivió hasta los 101 años), pudo enseñar a cantantes que siguieron activos hasta la segunda guerra mundial.

2.3 El género de canción artística: Definición

Bajo el término Lied comenzó a conocerse en los países germánicos, durante los siglos XVIII y XIX, una composición para voz solista con acompañamiento de piano o guitarra. Este tipo de composición, que surgió en la época clásica (1760-1820), floreció durante el Romanticismo y evolucionó durante el siglo XX. Sus características más notables fueron la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo belcantístico, la estrecha relación con el poema, la intimidad de su contexto de ejecución y la fuerte influencia de la canción popular alemana (Volkslied).

La principal motivación en la composición de Lieder fue la de resaltar las palabras, el texto poético. En esta unión de música y poesía, la melodía pasa de lo declamatorio a lo cantáble y frecuentemente une estos dos momentos en una sola frase, para resaltar el significado del texto. Precisamente es por medio de este último elemento -el texto- que se produce el primer acercamiento entre el compositor y el intérprete. El acompañamiento es también parte integral del género, puesto que ya no se limita a duplicar la línea vocal, como lo había hecho hasta entonces, sino que se convierte en una parte integral de la obra, que la construye de la misma manera que la línea melódica. Melodía, acompañamiento e intérprete están al servicio de la palabra, del poema, para resaltar su significado.

Para el compositor y el intérprete, el Lied es una forma que entraña especiales retos, pues ambos se aproximan a la canción a través del texto poético y deben conocer muy bien su estructura, movimiento del verso, organización de las líneas, rima y estrofas, lo cual determina la esencia expresiva de la música.

Tradicionalmente el Lied se ha estudiado desde el punto de vista de compositor, de la relación de música y texto y de la audiencia. Poca atención se ha prestado a la relación del ejecutante (cantante) con sus materiales y al efecto que esta tiene en el momento de la interpretación. Esto se debe en gran medida a que en este género, es particularmente difícil separar al que canta del personaje que interpreta. Esta dificultad puede explicarse en tanto no se utilizan disfraces, no se requiere de caracterización, no hay escenografía, no existen elementos que ayuden a distanciar al que canta de su personaje y por esta razón estos dos seres se confunden fácilmente. Si añadimos el hecho de que el cantante generalmente interioriza "ideas poéticas" distantes del contexto en el que realiza la ejecución (salón, sala de concierto), el acto de cantar se convierte en un complejo acto de "exhibicionismo emocional", una forma de auto-performance.

Esa "desnudez" en la interpretación y esa falta de medios externos que ayuden al intérprete a dar vida a sus personajes confieren al Lied su característica simplicidad y al mismo tiempo le confieren al género una gran complejidad interpretativa. Interpretar el Lied será siempre un reto para el cantante pues se le exige una gran imaginación, una amplia paleta de colores, dicción clara, habilidad para controlar dinámicas y una técnica que le permita expresarse abiertamente y con honestidad.



Ilustración 36: Soirée musical del siglo XIX. Espacio íntimo en el que el género del *Lied* floreció proporcionando un espacio de libertad para las mujeres. Litografía pintada a mano hecha por A. Deveira , 1840.

El *Lied* floreció en los salones de la burguesía. La aparición del salón fue un signo que representaba los nuevos valores, y el cambio en los roles e interacciones de la familia entre si y con la sociedad. Estos espacios privados favorecían la igualdad y permitían la oportunidad de expresar sentimientos profundos e íntimos, una intimidad que se volvía pública al mismo momento de la ejecución. El salón constituyó un espacio de libertad en el que expandir las posibilidades de ser al interactuar con otras personas. En palabras de

Habermas: "en el salón, las mentes ya no estaban al servicio de un patrón, se emanciparon de las limitaciones impuestas por la dependencia económica"¹⁰

El hecho de que una gran parte del repertorio *liederistico* esté escrito para voz femenina invita a reflexionar sobre el espacio de libertad que representó el salón y la ejecución del Lied para la mujer que en esta época no tenía la misma libertad de expresión. Poder interpretar públicamente sentimientos e ideas de profunda intimidad le conferían poder y la convertían en "igual" a sus colegas masculinos que acudían a las veladas de los salones burgueses. La definición de Gray aporta interesantes claves:

La canción artística es conscientemente compuesta como tal, auto limitada y musicaliza poesía o prosa para voz solista, desarrollando una idea central o desarrollando un estado de ánimo concreto en una forma musical que combina la fuerza del texto, de la melodía y del acompañamiento. El resultado final es adecuado para la ejecución en el contexto de un recital formal de música vocal "legítima".¹¹

De acuerdo con esta definición de canción artística, la finalidad principal del compositor de canción artística es la de proporcionar una solución "artística" al desafío músico-estético impuesto por el texto.

Se considera que las principales características que definen a la canción artística son:

1. Pieza musical para voz solista y piano o guitarra.
2. Melodía compuesta conscientemente por un compositor siguiendo la estructura de un texto o poema.
3. Rol del acompañamiento con igual importancia al de la melodía.
4. Melodía concebida para un ambiente de recital de música vocal dentro de la tradición de la música occidental.

Tradicionalmente se han descrito tres tipos de estructura de canción artística: la canción *estrófica*, la que sigue la estructura del poema (*durchkomponiert*) y la compuesta o *estrófica modificada*.¹² La *estrófica* se asemeja a la canción popular, en ella emplea una música igual con distintas estrofas. La que sigue la estructura del poema es aquella cuya música ha sido escrita sobre un texto, reflejando lo más fielmente posible la intención del poeta y no se repite la música: idealmente la música va de acuerdo con la poesía.¹³

¹⁰ IBID. p. 34 Texto original: In the salon the mind was no longer in the service of a patron; "opinion" became emancipated from the bonds of economic dependence.

¹¹ GRAY, Leon W. "The American Art Song: An inquiry into its development from the colonial period to the present". Ph D. Dissertation. Columbia University, 1966, p. 11.

¹² HALL, James H. *The Art Song*. Norman Oklahoma. University of Oklahoma Press, 1953.

¹³ IBID.

La compuesta o “estrófica modificada” es una canción que sintetiza los dos estilos anteriores pues utiliza el recurso de la repetición y se adapta a los cambios del texto. En este tipo de canción, casi siempre el clímax del texto precipita la aparición de una nueva melodía.¹⁴

2.4 La performance de la canción artística

Al exponerse a los ambientes en los que se ejecuta la música "clásica" el cantante está también aprendiendo de manera tácita todo un conjunto de códigos sociales que son parte del ritual de la performance. Formas de vestir, de moverse en el escenario, gesticulaciones y comunicación con el acompañante, entre otras.

Habitualmente en el canto lírico se busca una economía de medios expresivos corporales puesto que se pone toda la responsabilidad de transmisión del mensaje en la voz y en sus entonaciones e inflexiones. En el género del Lied, especialmente en el del Lied alemán, durante el aprendizaje, se subraya que el texto es el elemento central. Cantante, acompañante y compositor están al servicio de la poesía y dirigen todos sus esfuerzos interpretativos hacia su efectiva comunicación.

Al pasar del salón burgués al conservatorio, el Lied perdió gran parte de lo que le confería su esencia y le definía. La intimidad de espacio casi familiar, la sensación de libertad al saber que solo en ese contexto se hacían públicos ciertos sentimientos íntimos, la contención, la innecesaria proyección de un gran sonido; todos estos atributos se deforman cuando el Lied sale de su contexto original y se convierte en el género "sagrado" que constituye unos de los tres pilares del canto lírico occidental.

Ya en espacios mayores (las salas de concierto), el cantante se ve obligado a usar una técnica que le permita el incremento en la intensidad del sonido, muchas veces, sacrificando el elemento constitutivo central del Lied: la poesía.

...un intérprete exitoso (cantante o acompañante) crea una atmósfera y canaliza de la mejor manera los pensamientos y sentimientos del poeta y el compositor de forma que la audiencia se emocione por la ejecución. Gracias a la habilidad técnica del cantante y su presencia escénica, este tiene la habilidad de intercambiar energía con la audiencia logrando que una nueva experiencia se comparta.^{15,16}

¹⁴ IBID.

¹⁵ Respuesta obtenida el 17 de marzo de 2011. Respuesta de Valerie Wycoff a mi encuesta sobre *performance practice*. Texto original: A successful interpreter (accompanist or singer) creates atmosphere, and channels her best guess as to thoughts and feelings of the poet and composer in such a way that the audience understands and is moved by the performance. Through technical skill as a singer, through presence as a performer and ability to exchange energy with the audience, and new experience is shared.

Durante los siglos XIX y XX y aun en nuestros días, se enseña al cantante de Lied a limitar su expresión corporal y a concentrar todos sus esfuerzos expresivos en su voz, las dinámicas y la expresión facial. Esta manera de interpretar, muy contenida físicamente, sin duda contrasta con los ideales estéticos y consumistas de la sociedad contemporánea en donde prima la imagen, el color, la amplificación y los dinámicos, cambiantes y rápidos medios audiovisuales, especialmente el Internet. Parece como si el intérprete de Lied, fuera en contravía de una sociedad que demanda cada vez mas rapidez, drama y sobre todo, en términos musicales, volumen. No es de extrañar entonces que el Lied sea un género confinado a grupos cada vez más pequeños y especializados.

Por esta razón en los últimos años se han venido discutiendo en el mundo académico propuestas para “modernizar” la interpretación del Lied. Estas discusiones incluyen por ejemplo, la propuesta de poner subtítulos en los recitales, al igual que en los teatros de ópera. Esta inclusión, que podría parecer casi obvia, ha despertado acalorados enfrentamientos en el mundo del canto entre un grupo de puristas que argumenta que la atención de la audiencia se desviaría del cantante y del hecho musical y un grupo “innovador” que argumenta la necesidad de que la audiencia entienda el texto para poder captar el significado total de la pieza musical. Alternativas que han encontrado una mayor aceptación incluyen la de facilitar al público la traducción de la poesía en el programa de mano.

Unos pocos cantantes, entre los cuales me incluyo, hemos ido más allá incorporando video, escenografía y fotografías alusivas al significado de las canciones. Personalmente hago uso del cuerpo de una manera mucho más teatral (si se compara con la interpretación del Lied alemán tradicional), que incluye movimientos en el escenario, teatralidad más operística y gesticulaciones más comunes en el mundo de la música popular-folclórica.

En mi opinión, si los recursos tecnológicos y audiovisuales se utilizan para realzar el significado de la obra musical y del poema y si se respetan elementos estilísticos musicales y técnicos, estamos contribuyendo a revitalizar un género que necesita urgentemente una revitalización. De lo contrario corre el riesgo de extinguirse al no poder “competir” con las expresiones artísticas de la alta modernidad.

¹⁶ Anexo 18: resultado de encuestas de *performance practice*.



Ilustración 37: Concierto de canción artística latinoamericana que incorpora elementos audiovisuales tales como video y fotografía con el fin de lograr una mayor conexión con el público. Fotografía realizada en Bogotá en el año 2009 en un concierto de canción artística latinoamericana en el que actúan Patricia Caicedo y Leonardo Guevara.



3. La *performance* de la canción folclórica

3.1 Desarrollo de habilidades y repertorio

El aprendizaje de los repertorios folclóricos también tiene su "método". Este no se encuentra escrito o consignado en libros, pero se transmite oralmente de unos a otros. En este mundo, el cantante de manera empírica imita las interpretaciones de canciones, y gracias al ensayo y a la repetición va adquiriendo un timbre y un uso de la voz característico cuya emisión aprende de manera intuitiva. En este proceso es acompañado por otros cantantes e instrumentistas generalmente de mayor edad que le guían en el proceso.¹⁷

Me remito a las palabras del gran cantaor flamenco Enrique Morente que ilustran este proceso de manera muy clara:

El cante empieza a nacerle a uno de eso, de oír cantar a los demás en su pueblo, de oír cantar a la gente en su tierra. Grupos de gentes que los oyes que se reúnen en una taberna y que empiezan a cantar y que los oyes tú y que empiezas a cantar también: oyes que en las fiestas familiares todo el mundo canta y todo el mundo bebe, todo el mundo baila y...A parte de eso, resulta que, claro, necesitas una técnica, necesitas una escuela, necesitas aprender. Para eso, lo que te hace falta...la principal ayuda es la afición; y después, el sentido para saber de quien hay que aprender y de que fuentes, dónde está lo bueno. Entonces te vas.¹⁸

Los escenarios en los que se desarrolla el proceso de aprendizaje del repertorio folclórico incorporan eventos comunitarios, reuniones de amigos que interpretan el repertorio, fiestas y concursos que van progresando en nivel de profesionalización, dando inicio con los concursos escolares, inter-colegiados, provinciales hasta llegar al nivel nacional.

Este proceso de aprendizaje que se desarrolla en gran parte con personas que comparten similares intereses y gustos en lugares privados, como fiestas familiares o encuentros de peñas de amigos, es muy similar en su esencia al espacio en el que se

¹⁷ Ilustra este punto el caso de la familia de músicos flamencos Morente.

¹⁸ Tomado de la página web del cantante <http://www.enriquemorente.com/morente.htm#>. Sección biografía.

desarrolló el Lied en su ambiente original-inicial. El salón de los burgueses ilustrados era un espacio privado, destinado a compartir similares intereses y a liberarse de las limitaciones que la sociedad imponía con respecto a la autoexpresión de los sentimientos y emociones. Aquí pareciera que se replica, siglos después, el espíritu del salón burgués del siglo XIX y de comienzos del XX.

En América Latina es una costumbre aún hoy en día, reunirse con amigos a cantar canciones acompañados por guitarras y otros instrumentos de fácil transporte. Son comunes las fiestas en las que la gente comparte música e interpreta un "cancionero" común. En estas reuniones las diferencias entre cantante y audiencia se diluyen pues todos participan en mayor o menor medida en el hecho performativo.

En mi experiencia personal, desarrollé la carrera de cantante folclórica desde la adolescencia temprana y gran parte de mi aprendizaje y entrenamiento ocurrió en este tipo de encuentros que discurrían en ambientes familiares o de amigos, en los cuales tenía la oportunidad de actuar frente a unas audiencias que solían conocer el repertorio y que algunas veces participaban o hacían el acompañamiento instrumental. A estas reuniones asistían músicos muy hábiles y de alto nivel profesional que enriquecían con su presencia la "conversación" musical de las veladas. Es interesante notar cómo el repertorio de estas tertulias no se limitaba al repertorio folclórico colombiano (país en el que crecí), sino que integraba repertorio de la varios países de América Latina, en especial mexicano, cubano, argentino, ecuatoriano, chileno, venezolano y puertorriqueño.¹⁹

¹⁹ Aunque las reuniones a las que yo asistía eran reuniones de "músicos", esta costumbre se extiende a los no músicos y la mayoría de las personas de mi generación compartían un acerbo de canciones que formaban un patrimonio colectivo. De esta manera hasta los "desafinados" cantan y conocen las canciones.



Ilustración 38: Reunión familiar o de amigos en el que se intercambian y comparten canciones y se perfeccionan habilidades y técnicas.

De esta manera el cantante folclórico va dando forma a su voz y a una técnica empírica que puede llegar a ser muy compleja y que casi siempre se adquiere de manera inconsciente. El cantante folclórico por lo general no es capaz de "disecar" su técnica y de explicarla como un proceso coherente y estructurado de misma manera que lo puede hacer el cantante lírico.

Esta situación se debe también al hecho de que las músicas folclóricas no han formado parte de las enseñanzas de los conservatorios y escuelas de música que han estructurado la praxis de una manera "coherente" y gradual. Esto no significa que esta situación se pudiera lograr en los citados repertorios, pero hay que tener en cuenta que la misma naturaleza de oralidad del repertorio ha constituido un obstáculo a la sistematización de una metodología sumado al eurocentrismo de los conservatorios que se han resistido a incluir esta música dentro de sus currícula.

El cantante folclórico ha sido moldeado por su entorno y su cultura, no se le puede separar de su barrio, sus costumbres, su medio social-cultural-histórico-geográfico, etc. En este sentido es un producto auténtico de una tierra, comparable con un producto con algo así como un producto con "denominación de origen".

Por el contrario se puede formar a cantantes líricos en Rusia como en Japón, Alemania o Venezuela, con el mismo método y el mismo repertorio.

3.2 La canción folclórica: Definición

El concepto de folclore surgió en Europa a mediados del siglo XIX (la misma época en que surge el concepto de nacionalismo), y originalmente se asocia a antiguas tradiciones, mitos arcaicos, fábulas, cuentos y proverbios. Debido a que estas narrativas rara vez respondían al sentido común, la idea de folclore se asoció desde sus inicios a la irracionalidad. Sus dos atributos iniciales, tradición e irracionalidad podían solamente asociarse a sociedades primitivas y rurales.²⁰ Esta ruralidad jugaba también un importante papel, pues el contacto del hombre con la naturaleza fue considerado el origen de los mitos y leyendas.

Tradicición, irracionalidad y ruralidad fueron los atributos que dominaron el concepto de folclore durante muchos años. Adicionalmente estaba el concepto de anonimato, pues esas viejas canciones, leyendas o poemas que pasan de generación en generación, tenían casi siempre un origen desconocido y oscuro. Ese anonimato, le daba implícitamente a la producción folclórica el sello de autenticidad.

Implícito también está el hecho de que esas expresiones pertenecen a la comunidad, a un grupo social que se encarga de perpetuarlas y que en cada interpretación de las mismas, las recrea. Esta cualidad dinámica que adquiere la expresión folclórica le confiere el poder de reflejar a la sociedad y a sus valores en cada momento en el que la obra se reinterpreta. Proyecta los valores de la comunidad porque la comunidad solo repite y preserva lo que considera valioso, lo que la representa de alguna manera, lo que pone de manifiesto su conjunto de valores. La expresión folclórica tiene una cualidad "local" de la comunidad que la produce que le otorga sus características únicas y que al mismo tiempo revela su universalidad, pues al representar las vivencias y emociones del hombre y su sociedad, encarna las vivencias y emociones de grandes comunidades. Localidad y universalismo se re-unen en el concepto de folclore.

Las expresiones folclóricas han llegado hasta la actualidad gracias a la repetición y reinterpretación de miembros de la comunidad que se encargaron de mantener y transmitir estas tradiciones, cuentos y melodías vivos en boca de sus intérpretes.

Según los parámetros expuestos anteriormente, una vez que la obra se registra y se determina una manera concreta para su interpretación, pierde su cualidad de folclórica.

²⁰ BEN-AMOS, Dan. "The Idea of Folklore: An Essay," en Issachar Ben-Ami and Joseph Dan, eds. *Studies in Aggadah and Jewish Folklore*. Folklore Research Center Studies VII. Jerusalem: The Magnes Press, 1983, pp. 11-17.

También podríamos decir que si la expresión folclórica es relativamente nueva y/o tiene autor conocido, dejaría de serlo, así cumpla con el resto de "requisitos". Esto constituye una limitación a la hora de definir a una obra como folclórica y niega el hecho de que todas las obras que hoy consideramos folclor, se iniciaron en algún momento y hubo alguien, algún individuo concreto, que por primera vez dio forma a la expresión artística actuando como transmisor o "traductor" de su cultura y su medio social.

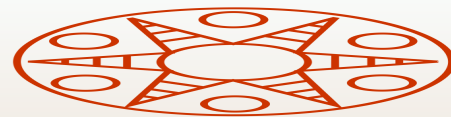
La canción folclórica por lo tanto ha sido definida como una canción que se trasmite por tradición oral, es decir, carece de notación escrita, y se aprende de oído. Ha sido compuesta en su mayoría por individuos que permanecen en el anonimato o cuyo nombre no se recuerda.



Ilustración 39: Peña flamenca, ejemplo del espacio en el que se desarrollan las habilidades y repertorio del músico folclórico. Fotografía de autoría propia realizada en Granada en 1999.

En las sociedades pre-modernas la canción folclórica era interpretada por miembros de la comunidad que no tenían la formación profesional de músicos. La música folclórica se asocia con los ambientes rurales y con las sociedades pre-modernas en las que el espacio y el tiempo estaban ligados, a diferencia de las sociedades de la alta modernidad.

En la alta modernidad la música folclórica también se ha transformado. Las tendencias globalizadoras y dinámicas de la sociedad, la reorganización de los conceptos de tiempo y espacio y la reflexividad de los individuos ha llevado a que las prácticas tradicionales se hayan transformado y dinamizado. La globalización comprende la intersección de presencia y ausencia, la integración de eventos sociales que ocurren a gran distancia dentro de la vida cotidiana; lo global penetra lo local y viceversa, creando nuevos tipos de relaciones sociales que generan nuevas maneras de ejecutar la música folclórica.



4. La *performance* de la canción popular

4.1 Formación de habilidades

El cantante popular pertenece a un mundo diferente a los anteriormente descritos. Este mundo, orientado a la comercialización de un producto de consumo masivo esta regido sobre todo por las leyes del comercio y del marketing. El objetivo es "crear o construir" a un cantante-producto que guste al gran público, que venda millones de discos y que llene gigantescos estadios. En la época actual dominada por la imagen y que rinde culto a la belleza y a la juventud, el cantante popular es uno más de los íconos que representa este conjunto de valores. Por ende, lo importante en este género no es tener una buena voz, ni tampoco poseer una gran musicalidad o una gran técnica. Cuentan sobre todo el aspecto físico, el carisma y el "look" que respondan al mercado al que se quiera llegar.

Las canciones son muchas veces compuestas en "laboratorios" de éxitos que disecan éxitos anteriores para lograr reproducir los giros melódicos, armónicos y rítmicos que producen un éxito de ventas y entran al "hit parade". Este hecho lo podemos ilustrar con la siguiente cita tomada del periódico *El País*, de un artículo sobre la cantante pop Rihanna:

...los primeros en ver el dinero fueron sus compositores, dos hermanos de operan bajo el sello Rock City. "a la industria musical no le gusta el riesgo", alerta su manager; Ray Daniels: "es un problema, porque no se puede predecir el éxito de una canción. Su solución es llamar a los compositores grandes, meterlos en los estudios más caros de Los Ángeles y encerrarlos hasta que les den un catálogo de singles infalibles.

Es lo que se llama un *writing camp*, una suerte de laboratorio donde los grandes nombres de la industria juegan a la alquimia musical. "se paga mucho dinero para que te den lo mejor", cuenta Daniels que acompañó a sus clientes al camp del que termino saliendo Loud. [...] El campamento dura unas dos semanas: escribimos *Man down* en 12 minutos.²¹

El cantante popular es entonces un *performer* cuya habilidad mayor no es la de cantar, sino la de combinar apariencia, baile, atuendo y pose, con el fin de vender. En este

²¹ AVENDAÑO, Tom C. "Un éxito tiene precio (y factura)". Publicado en *El País*. Sección de música p. 4. EP3, viernes 22 de julio de 2011.

proceso la figura del cantante determina ideales estéticos entre sus audiencias y cumple una importante función como modelo a seguir entre sus mercados. Aparece aquí el concepto del "*show man*" o "*show woman*", figuras que tienen como punto de venta una combinación de imagen, baile y atuendo, y que es sus espectáculos emplea un complejo sistema de luces, escenografía, sonido, bailarines y una serie de elementos destinados a crear un ambiente que involucre al oyente y le haga participar del espectáculo. Todos estos elementos buscan excitar al espectador, invitarlo a bailar a gritar y sobre todo a sentirse parte activa de un colectivo con el que comparte ideales y con el cual se identifica.

Una buena canción solo es la mitad de la historia. Hace falta una buena marca para venderlo: el cantante. Así como una empresa fabrica un logo, una canción pop necesita de una identidad, la del cantante, que además le de atención mediática. Te puedes gastar un millón de euros en una canción, pero si no la emite la radio, no vas a ninguna parte²².

Los avances tecnológicos, tales como el *Desktop Music*, los instrumentos virtuales y software como el *Melodyne*²³ han llevado al proceso de creación musical en el ámbito popular a extremos hasta hace poco inimaginables. Se pueden crear voces e instrumentaciones y afinar a cantantes dentro y fuera del estudio, es decir, incluso en representaciones en directo es posible ajustar la afinación de los cantantes que carezcan de ella. Los estándares de calidad musical, pueden entonces bajar hasta sus mínimas expresiones, logrando que para crear un nuevo producto musical (un cantante), solo se necesite contar con una buena imagen y un excelente productor.

²² AVENDAÑO, Tom C. "Un éxito tiene precio (y factura)". Publicado en *El País*. Sección de música p. 4. EP3, viernes 22 de julio de 2011.

²³ <https://www.celemony.com> En la página web del software Melodyne se encuentra la descripción de las herramientas que este software ofrece, la más llamativa la habilidad de afinar al cantante dentro o fuera del estudio. *The Finest of Fine Tuning Human hearing is particularly sensitive when it comes to vocals, which is why producers the world over are glad that intonation and timing corrections made using Melodyne are practically inaudible. Melodyne assistant offers you the sound quality and uniquely intuitive access to every individual note of your vocal tracks for which Melodyne is famous – bringing you in the process that decisive step closer to perfection.*



Ilustración 40: Fotografía de concierto de la cantante pop Shakira, una verdadera show-woman que interactúa con masas en espacios multitudinarios apoyada por gran cantidad de equipos de amplificación, luz y video.

El proceso de "formación" de un cantante popular se convierte en un serie de intentos de hacerse conocido en los que todo vale; los *reality shows*, los escándalos para atraer la atención de los medios, las fugaces apariciones en programas de televisión, radio y periódicos, la aparición en galas benéficas, etc.. Estas estrategias tienen como finalidad obtener promoción y visibilidad ante los medios. Para lograr el "éxito" en este mundo hace falta participar en concursos televisivos o promover videos en *YouTube* en donde la imagen del cantante se expone a millones de tele-espectadores con quienes se establece una comunicación telemática posible gracias a Internet y a tecnologías de alcance masivo como los mensajes de texto de telefonía móvil, entre otros. Estos mecanismos de comunicación con la audiencia están mediados por empresas cuyo fin primero es el lucro.

4.2 La canción popular: Definición

En términos generales la música se define como popular cuando es del agrado de grandes masas de público, representando de esta manera a un colectivo de grandes proporciones en vez de un grupo concreto o a una ideología. En este proceso de "masificación" la canción popular tiene como mediadores a los medios masivos de comunicación como la radio, la televisión y Internet. Su ejecución ocurre en lugares masivos, en clubs, discotecas, estadios, Internet; tiende a reflejar modas transitorias y se alinea dentro de las cadenas de consumo convirtiéndose en un producto de consumo masivo. El público de la canción popular ha cambiado notablemente en los últimos diez años, con el advenimiento y masificación de Internet. Aunque puede interesar a todas las clases sociales su consumo se asocia con las clases sociales medias y bajas.

Se acepta que la motivación principal de la producción de la música popular es económica, siendo determinada más por los perfiles de consumo y consumidores que por la calidad intrínseca de la producción musical. Cuando se evalúa el éxito obtenido por un producto musical popular se hace en términos de ventas de discos, asistencia a conciertos e indicadores de popularidad. Todos estos indicadores tienen que traducirse en dinero.

Si se antoja perverso aplicar semejante enfoque industrial a un proceso creativo, conviene recordar que el pop es el único género artístico que no se rige por su contenido, sino por el número de personas destinadas a consumirlo²⁴

Un claro ejemplo de esta situación la escuché en una entrevista realizada a través de la televisión al cantautor Joan Manuel Serrat, en la que le preguntaban cuales eran los elementos que él consideraba importantes en la composición de una canción, a lo que contestó:

...las canciones tienen que tener una letra sencilla, que pueda ser comprendida por todos. De igual manera tiene que tener una melodía sencilla, que pueda ser cantada; si la canción no puede ser cantada por todos es de dudosa utilidad.

En el mismo programa entrevistaron a Juan Carlos Calderón, el arreglista de *Mediterráneo*, una de las canciones más famosas de Serrat. Calderón explicó la "receta" que utilizó para hacer de esta canción un éxito: "...la canción debía tener ritmo contagioso, despertar emoción, ser un poco melancólica y mezclar la guitarra (el instrumento asociado con el cantautor), con arreglos modernos".

²⁴ AVENDAÑO, Tom C. "Un éxito tiene precio (y factura)". Publicado en *El País*. Sección de música p. 4. EP3, viernes 22 de julio de 2011.

En la sociedad actual, la música popular mezcla elementos proveniente de diferentes tradiciones y estilos produciendo fusiones y lugares de experimentación. Existen entonces canciones populares de infinitud de estilos y procedencias. Por su temática pueden ser divididas, como tantas otras canciones, en canciones de amor, patrióticas, festivas, bailables, protesta, sociales.... Se les suele identificar por las combinaciones metrorrítmicas: merengue, salsa, bolero, ranchera, bambuco, zamba, samba, hip-hop, reggaetón, bossa-nova y por mezclas rítmicas, denominadas popularmente fusión.

Es interesante notar de qué manera, desde el lugar de la canción popular, se han tomado frecuentemente iniciativas experimentales que han contribuido a la creación de nuevos estilos y han tenido gran impacto en la sociedad por su habilidad de definir tendencias. Pienso en la inclusión de un cuarteto de cuerdas clásico en la canción *Yesterday* grabada por los Beatles en su álbum *Help!* publicado en 1965, o en el uso de la tecnología de grabación para la producción de nuevos sonidos que utilizó el mismo grupo para sus grabaciones.

La música popular ha desempeñado entonces un papel "transgresor" que ha derribado barreras y aportado flexibilidad al género de canción.

4.3 Nuevas tecnologías y nuevos espacios para la canción

No podemos perder de vista que la aparición de las nuevas tecnologías ha cambiado las reglas del juego y la manera en la cual se relacionan los músicos con sus audiencias. Estas nuevas reglas, benefician sobre todo a los artistas que no gozaban de contratos millonarios con discográficas de gran distribución, es decir, benefician a la inmensa mayoría de los músicos cuyo ámbito de movimiento, hasta hace muy poco, se limitaba, por razones geográficas y económicas, a circuitos locales, regionales o nacionales. En la actualidad todos los músicos, independientemente de su calidad o de su estilo están expuestos internacionalmente gracias a Internet.

Los músicos de la actualidad auto-producen sus discos, los promueven en la red, conquistan públicos de nicho en lugares remotos, comercializan sus producciones en el mercado digital y pueden crear auténticas revoluciones mediáticas si realizan una buena campaña de medios y hacen una buena campaña de online marketing.

Esta revolución, que es sobre todo una revolución que beneficia a los músicos y a sus audiencias, tiene, de alguna manera más impacto en los ámbitos de la música folclórica y artística. Es decir, los mercados de la música popular ya estaban sujetos a movimientos masivos, ya utilizaban medios como la radio, la televisión y los medios escritos para

llegar a los grandes públicos. Todo este despliegue se lograba invirtiendo grandes sumas de dinero, sumas que costeaban las discográficas esperando el retorno por las ventas de discos y la venta de entradas a los macro conciertos.

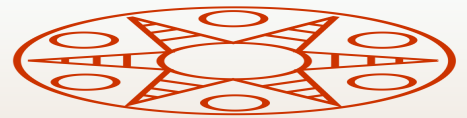
Los ejecutantes de la música clásica y de la música folclórica, por la misma naturaleza de sus repertorios, generalmente no tenían acceso a este tipo de promoción. Difícilmente un sello discográfico "apostarí" por repertorios que no aseguraran un retorno de su inversión, y estos repertorios, por lo general no podían asegurar este retorno.

En la actualidad el Internet de alguna manera "democratizó" el acceso a los grandes públicos. La inversión necesaria para poder promocionarse es mucho menor que la que se necesitaba en tiempos en los que Internet no existía. Pero su aparición viene de la mano de unos nuevos "mediadores" entre los músicos y sus públicos: los gurús del marketing online, las empresas de SEO (Search Engine Optimization) y los especialistas en reputación online e imagen.

Antes, en los noventa, el aterrizaje en la radio lo decidía un comité de sabios que determinaba qué quería oír la gente en función del nombre del artista, de su sonido y de la discografía, recuerda Tony Aguilar el dj de Los 40 principales. "luego llegó el call-out, donde se testaban canciones con grupos de gente. Pero eso paró en 2005. Ahora nos movemos por los votos que recibimos por Internet."²⁵

Nuevos tiempos y tecnologías traen a nuevos agentes productores de significado en el mundo musical.

²⁵ IBID.



5. Buscando las fronteras entre la canción artística y la canción folclórica: El modelo de Marcel Duchamp

Tras exponer los conceptos tradicionalmente aceptados de canción artística, canción folclórica y canción popular, quisiera, tal cómo hiciera Marcel Duchamp en el ámbito de la pintura, cuestionar esta categoría –canción artística- y de la misma manera que los trabajos de Duchamp interpelaron al espectador de su tiempo, porque cuestionaban las categorías tradicionales y la definición de arte existentes en su tiempo, pretendemos encontrar nuevas definiciones y extender nuestras fronteras. La dificultad radica en que la definición tradicional (objeto preconstruido en el sentido de Bourdieu), parecen marchar por si sola y no necesitar de ningún tipo de aporte o cambio.²⁶

A partir de los trabajos de Duchamp se comprendió que el espectador completa el proceso creativo no como un consumidor pasivo sino como un intérprete activo.²⁷ Su deseo de implicar en el proceso creativo al espectador se convertiría en una de las características de su pensamiento a partir de 1912.²⁸ Esta misma idea la había plasmado en la literatura el poeta francés Pierre Mallarmé (1842–1898), quien se había arriesgado a involucrar al lector en el proceso creativo.

5.1 Pierre Bourdieu y los conceptos de *habitus* y *campo* aplicados al estudio de la canción

Para nuestro estudio del género de canción artística nos serviremos también de los conceptos de Bourdieu²⁹ sobre *habitus* y *campo* (field), que utilizaremos como herramientas para elaborar un modelo que permita aportar una nueva definición del género.

Una de las preocupaciones centrales del trabajo de Bourdieu fue la de desentrañar el rol de la cultura en la reproducción de las estructuras sociales. Quiso entender la forma en la que relaciones de poder desiguales, no reconocidas como tales y por lo tanto aceptadas

²⁶ BOURDIEU, Pierre. *The Field of cultural production. Essays on Art and Literature*. Edited and Introduced by Randal Johnson. Columbia University Press. 1993. p.46.

²⁷ JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in transit*. E-book. Berkeley University of California Press, 1998. p. 1.

²⁸ TOMPKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Compactos, 2006 p.80

²⁹ BOURDIEU, Pierre. Op. cit. p. 23.

como legítimas, están incrustadas en los sistemas de clasificación que usamos para describir y definir la vida cotidiana y las prácticas culturales, de manera que estas se convierten en las formas habituales, naturales y lógicas de entender a la sociedad y a sus prácticas.

En sus trabajos argumentó, cómo los diversos sistemas de dominación se expresan en virtualmente todas las prácticas culturales y de intercambio simbólico, incluyendo cosas como la moda, los deportes, la comida, la literatura, la música, el arte y en general en el sentido de "gusto". Según Bourdieu "el gusto clasifica a las prácticas y clasifica al clasificador". De esta manera los sujetos sociales clasificados por sus clasificaciones se distinguen a sí mismos debido a las elecciones que hacen entre lo bello y lo feo, lo vulgar y lo distinguido, etc. La posición que el sujeto toma con respecto a algo objetivo lo clasifica reafirmando o traicionándolo.

A pesar de que las diferencias en consumo y gusto por los diferentes tipos de expresiones culturales y musicales en nuestro caso, no son la causa de divisiones de clase o desigualdades sociales, el arte según Bourdieu "esta predispuesto deliberadamente o no, a cumplir una función social que legitima las diferencias sociales" y por lo tanto contribuye a los procesos de reproducción social. En sus estudios construyó un modelo analítico de las sociedades basado en los conceptos de *habitus* y *campus*.

Bourdieu describió *habitus* como el

Sistema de disposiciones transportables, durables, estructuras estructuradas, esto quiere decir principios que generan y organizan prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a sus resultados sin necesidad de estar motivados conscientemente. El *habitus* no es siempre calculado y no responde a un deseo consciente a obedecer las reglas. Al contrario, es un grupo de disposiciones que generan prácticas y percepciones. El *habitus* es el resultado de un largo proceso de educación que empieza en la infancia temprana y que se vuelve una respuesta automática o "natural".³⁰

Para Bourdieu, este sistema de actitudes o predisposiciones *es un pasado hecho presente que tiende a perpetuarse en el futuro*.

El concepto de campo (field), es sustentado por Bourdieu en el hecho de que cualquier agente social actúa desde una situación social concreta y es gobernado por un conjunto de relaciones sociales. Cada grupo social está estructurado en campos jerárquicamente organizados. Cada campo está definido por sus propias leyes y está compuesto por sub-campos. Es relativamente autónomo, pero estructuralmente homólogo

³⁰ IBID.

a los otros campos. Su estructura en cada momento, está determinada por las relaciones entre las posturas que los agentes sociales ocupan en el campo, esto hace que el campo sea un concepto dinámico y en constante cambio. En cada campo ciertos intereses se están negociando constantemente.³¹

Si extrapolamos el modelo construido por Bourdieu para las sociedades a nuestro trabajo con la canción artística, podremos ver que la canción artística y sus productores no existen independientemente de un contexto institucional y social que los legitimista. Teniendo en cuenta los conceptos de *habitus* y de *campo* podemos llegar a ver la obra musical considerada artística como el producto de una compleja interacción entre los diferentes agentes sociales que la producen y que la instituyen como artística.

La "obra de arte" solo se podrá entender si se observa como el resultado de las actividades coordinadas de todos los individuos que contribuyen a dar vida a la obra: las personas que conciben la idea (compositores, letristas), las personas que ejecutan la obra (músicos), las personas que proveen el equipo necesario para ejecutar la obra (constructores de instrumentos, sistemas de amplificación, ingenieros de sonido), los espacios de ejecución (teatros, ciclos de conciertos, programadores), los miembros de la audiencia (críticos, fans), los promotores de la obra (emisoras, medios de comunicación, agentes), las instituciones educativas (conservatorios, escuelas de música) y en general todos los agentes que contribuyen a dar vida a la obra. En suma, nos interesa tomar en cuenta no solo las obras musicales sino el contexto en el que se desarrolla.

La explicación de la obra artística no se encuentra entonces en la simple obra sino en la historia y estructura del campo en el que se genera y desarrolla.

5.2 Agentes productores de significado en la canción

En el caso de la música, los agentes sociales que producen y constituyen la obra artística son el compositor, el intérprete, la audiencia, el sello discográfico, el productor, las editoriales musicales, los críticos, los programadores de conciertos y los medios de comunicación. La música se considera artística debido a un complejo tejido de interacciones entre estos agentes que la reconocen como tal.

Si consideramos a la canción como un campo constituido por sub-campos, esto es, el sub-campo de la canción artística, el de la canción popular y el de la canción folclórica podemos llegar a ver cómo, lo que define a cada uno de estos sub-campos está

³¹ BOURDIEU, Pierre. Op. cit. p. 6.

constantemente en movimiento de acuerdo con las posiciones que tomen los agentes productores de significado de cada uno de ellos.

Es decir, cada definición (la de canción artística, canción popular y canción folclórica), esta hecha en relación con un espacio de posibles posturas a tomar, lo cual significa que si uno de los agentes productores implicados en la definición de la canción (compositor, intérprete, audiencia, musicólogo, constructor de instrumento, sello discográfico, editorial, emisora de radio, crítico, etc.), cambia su postura dentro del campo, este cambio afectará la definición del sub-campo. El significado de la obra musical cambia automáticamente con cualquier cambio de posición de los agentes productores de significado.

Con este análisis llegamos a la conclusión de Bourdieu que considera *la construcción de la obra artística un acto colectivo*. Esta obra artística existe como un objeto simbólico solo si este es conocido y reconocido por un grupo de espectadores capaces de conocerlo y reconocerlo como tal, lo cual sitúa a la audiencia (audiencia, sello discográfico, emisora de radio, críticos, musicólogos, etc.) como un agente definitivo en la producción de significado y en su capacidad de definición de la obra musical como obra de arte.

De esta manera (y como venimos haciendo a lo largo de este trabajo), el concepto de canción artística debe ser analizado en relación con otros tipos de canción y en relación con las estructuras que rigen el campo en el que los agentes que la producen se desenvuelven.³²

Los otros tipos de canción a analizar serán en nuestro caso la canción folclórica y la canción popular. Las estructuras que rigen el campo de la canción artística, además de las mencionadas en su definición, son un conjunto de códigos provenientes de la música europea occidental considerada “cultura” o “académica” que delimitan y definen su contexto de ejecución. Debemos tener en cuenta, como Bourdieu, que la música puede llegar a ser un “marcador de distinción social” donde la música adopta el prestigio social de aquellos que la producen y la escuchan” y viceversa.³³

Los agentes productores de significado y las posiciones que toman dentro del campo de la canción sitúan a cada tipo de canción en un contexto social convirtiéndose en marcadores sociales. Los movimientos de estos agentes y la intensidad con la que se manifiestan determinan y están determinados por el medio social y están fuertemente

³² IBID p.17

³³ WONG, Ketty. “La “nacionalización y “rocolización” del pasillo ecuatoriano”. En <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/debate/paginas/debate1329.htm>. 23 de agosto de 2006.

ligados a clases sociales. Esto no significa que una expresión tenga más valor que la otra, postura que se ha propagado desde la academia y desde la cultura dominada por la palabra escrita y la “alta cultura” de las élites.³⁴

Este hecho es importante remarcarlo, puesto que en general se atribuye más valor a la música y los músicos “académicos” que a los folclóricos y populares. Se valora mucho más la “cultura” adquirida dentro de las instituciones académicas legítimas que la cultura o las habilidades adquiridas por otros medios. Esto tiene como resultado una infravaloración de la música folclórica y popular si se la compara con la música académica. Estas posturas se hacen sin duda desde un discurso de clase.

El efecto que esta postura tiene en el mundo de la canción es decisivo puesto que en general se asume que la canción artística es para élites, gentes “preparadas”, que necesitan una alfabetización previa al disfrute de la música. Esta creencia aleja a las audiencias por infundir en ellas la idea de que la música es complicada y que requiere un estudio previo al gozo estético.



Ilustración 41: En este gráfico, de elaboración propia, observamos la situación de cada uno de los tipos de canción con respecto a sus contextos de ejecución.

A continuación enunciaremos los agentes productores de significado en cada uno de los sub-campos antes mencionados:

³⁴ SWARTZ, David; ZOLBERG, Vera (ed.). *After Bourdieu: Influence, Critique, Elaboration*. Kluwer Academic Publishers, New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow. 2005.

5.2.1 Agentes productores de significado en el sub-campo de la canción artística

Compositor: el compositor de canción artística es un compositor de formación académica dentro de la tradición de la música académica occidental. Este ha recibido entrenamiento en un conservatorio o institución equivalente. Al componer la canción artística el compositor lo hace de manera deliberada para el contexto de sala de concierto.

Intérpretes: la canción artística entonces requiere de sus ejecutantes –cantantes y pianistas- una formación técnica que los capacite para emitir un tipo de sonidos de una tesitura especial, es decir, desde el punto de vista vocal, el cantante debe poseer una técnica que le posibilite alcanzar un registro amplio, con un cierto color y timbre vocal. Características para las cuales es indispensable un previo entrenamiento formal que se adquiere dentro de las estructuras académicas de la música europea occidental.

El cantante debe ser consciente en todo momento del texto, de su significado como un todo pero también del significado de cada palabra, pues cada palabra tiene un peso sonoro y emocional específico que al cantarse se debe transmitir para poder comunicar el sentido de la poesía. El intérprete se esfuerza por tener una dicción clara que haga el texto entendible por la audiencia.

Del acompañante también se exige una formación académica dentro de la misma tradición de la música “cultura” occidental que le permita leer una partitura e interpretar piezas de grados de dificultad que habitualmente (digo esto con cuidado porque conozco la complejidad técnica de muchas expresiones folclóricas), no se encuentran en los repertorios populares o folclóricos.

El acompañante, pianista o guitarrista, debe tener una sensibilidad especial y un gusto por el acompañamiento y por la palabra. El buen acompañante es un individuo dotado de una gran sensibilidad, con habilidad para trabajar en equipo y no pretender ser protagonista (al contrario del pianista solista). Es decir, debe saber que el cantante y el pianista están juntos trabajando para realzar el texto poético. El Lied, música de cámara en su sentido más puro, exige de sus intérpretes la habilidad de escucharse mutuamente y del acompañante la comprensión del texto y la observación de los momentos en los que el cantante respira, para respirar con él.

Público: el público de la canción artística comúnmente pertenece a las élites, clase media-alta o a grupos de alto nivel de escolaridad. Este público, por lo general es conocedor del género. Es un público por lo tanto, reducido. Los consumidores de este tipo de música habitualmente especializados, es decir, encontramos en este grupo a

estudiantes de música, músicos, melómanos de música clásica. Son frecuentemente adultos y adultos-mayores, aunque entre el grupo de estudiantes de música encontramos a personas de mucha menor edad.

Editoriales musicales: editoriales que publican obras del repertorio “clásico” y que sitúan a las canciones como Lieder o canciones artísticas.

Sellos discográficos: especializados en la grabación de música “clásica” son por lo general sellos de nicho.

Revistas y críticos: Con frecuencia estas revistas son de pequeño tiraje y distribución y llegan a un público especializado. Atienden a un nicho.

Medios de comunicación - Estaciones de radio y televisión: generalmente los medios que difunden canción artística son medios especializados en música clásica y destinados a audiencias que conocen el género. Las emisoras dedicadas a esta música son pocas en comparación con el número de emisoras dedicadas a la música popular y/o folclórica. En el mundo actual la canción artística goza también de difusión a través de Internet y los ejecutantes pueden beneficiarse de casi los mismos canales de difusión que los de la música popular y folclórica. La diferencia radica en el tamaño de su público objetivo y en la relación que este tiene con las nuevas tecnologías. Aun cuando las oportunidades han aumentado para la promoción de los ejecutantes de canción artística, esta sigue estando en desventaja a la hora de promocionarse por los grandes medios de comunicación.

Contexto de ejecución:

Lugar: la canción artística se ejecuta en salas de música de cámara acompañadas de piano de concierto. Debido a que este tipo de música no se amplifica las salas en las que se presentan son de unas dimensiones determinadas, con una capacidad máxima de 800 a 1000 personas.

Instrumentos: en el género de canción artística se utilizan instrumentos acústicos. Los de mayor uso son el piano, que idealmente debe ser un piano de concierto (mínimo de un cuarto de cola) y la guitarra. No se utiliza la amplificación ni instrumentos eléctricos.

Público: el público habitualmente escucha el recital sentado, con traje formal y en actitud de silencio y quietud. El público no participa de manera activa durante la ejecución, se limita a aplaudir entre canciones o al final de cada ciclo de canciones. Existen códigos que determinan la ubicación espacial de los miembros de la audiencia y

su tipo de contacto. En el caso canción artística el público no tiene contacto corporal y conserva una distancia que no permite el contacto casual con los otros miembros de la audiencia ni con los ejecutantes.

5.2.3 Agentes productores de significado en el sub-campo de canción folclórica

Compositor: Aunque tradicionalmente se ha dicho que la canción folclórica no tiene compositor conocido, existen numerosas canciones folclóricas de las cuales se sabe quién fue su creador. La mayoría de las veces el compositor es autodidacta y compone “de oído” y no recurre a la notación musical. Algunas veces el compositor ha recibido algún grado de formación musical ya sea en academias o instituciones de formación media o superior.

Intérpretes: los intérpretes poseen destrezas y habilidades que han sido adquiridas de manera autodidacta y que han sido transmitidas en la comunidad por tradición oral. Este entrenamiento puede llegar a ser muy sofisticado desde el punto de vista técnico, pero la mayoría de veces no es un entrenamiento de conservatorio y las técnicas aprendidas se consideran pertenecientes a la llamada música “clásica” occidental. Los cantantes tradicionalmente cantan en registros medios y graves.

Público: el público de la canción folclórica esta formada por grupos grandes pertenecientes a la clase media o baja. Generalmente la canción folclórica se asocia a ambientes rurales aunque puede escucharse también en espacios urbanos. Estas audiencias han desarrollado el gusto por este repertorio gracias a la tradición oral y tienen un nivel de escolaridad bajo o medio.

Editoriales musicales: raras veces estas canciones son publicadas.

Críticos: en la canción folclórica no existe una figura equivalente a la del crítico de la canción artística. Cuando la canción folclórica es ejecutada en contexto de concurso o festival pueden existir figuras como la del jurado quien emite un juicio de valor sobre la ejecución.

Medios de comunicación – Emisoras de radio-revistas: las emisoras que transmiten música folclórica por lo general son de ámbito local. En la mayoría de los casos la canción folclórica se transmite en estaciones de radio de música popular alternando canciones populares con canciones folclóricas. Existe mucha música folclórica que es desconocida por las grandes audiencias y se confina a grupos locales muy específicos, lo

que le confiere una cualidad de marginalidad que puede ser similar a la de la canción artística.

Contexto de ejecución:

Lugar: la canción folclórica se ejecuta en teatros polivalentes, en festivales, concursos y fiestas populares. El espacio mas frecuente de ejecución es el de la reunión familiar, festividad de comunidades locales o festivales. Hoy en día con la popularización de la música folclórica determinada por el auge del “*World Music*”, los espacios de ejecución de esta música al igual que las audiencias se han transformado, acercándose a la música popular. Los lugares de ejecución

Público: el público por lo general escucha el recital y participa de él cantando junto a los intérpretes. En este tipo de ejecución el público tiene libertad para moverse, cantar y participar activamente con movimientos corporales. La distribución espacial de los lugares en los que se ejecuta la canción folclórica determina que exista contacto físico entre los miembros de la audiencia al igual que intercambio verbal.

5.2.3 Agentes productores de significado en el sub-campo de canción popular

Compositor: la canción popular por lo general tiene un compositor conocido. Hay todo tipo de compositores en este género, desde los que han recibido entrenamiento formal de conservatorio hasta los autodidactas que no saben notar. En la actualidad es requisito indispensable conocer el software de creación musical y poder trabajar con instrumentos virtuales.

Intérpretes: los intérpretes poseen destrezas y habilidades que han sido adquiridas de manera autodidacta o por entrenamiento formal en academias o conservatorios. La emisión de la voz en este género se hace en el rango medio – bajo de la voz.

Productor: en la industria musical, un productor discográfico juega varios papeles, como controlar las sesiones de grabación, el instruir y el guiar a los intérpretes, reunir las ideas del proyecto, dirigir la creatividad y el supervisar la grabación, la mezcla, y el proceso de masterización y mezcla de sonido. Estas han sido algunas de las principales funciones de los productores desde la creación de la grabación de sonido, pero en la segunda mitad del siglo XX los productores han tomado un mayor papel empresarial. Hoy en día encontramos a dos tipos de productores, el ejecutivo y el musical; estos tienen roles distintos. Mientras el productor ejecutivo es el responsable financiero del proyecto, el productor musical es el responsable de la música.

Público: el público es masivo y en la actualidad internacional. Individuos pertenecientes a todas las clases sociales participan de la canción popular pero predominan personas de las clases bajas y medias y de un nivel educativo medio. Es un grupo que esta fuertemente ligado a los medios de comunicación masivos y sigue las “modas”.

Editoriales musicales: raras veces las canciones populares son publicadas debido en parte a que responden a modas pasajeras. Cuando esto sucede se debe a que las canciones se han convertido en resonantes éxitos de ventas y han permanecido en el tiempo.

Críticos: en la canción popular no existe la figura del crítico. Cuando la canción folclórica es ejecutada en contexto de concurso o festival pueden existir figuras como la del jurado quien emite un juicio de valor sobre la ejecución. Una figura equiparable es el agente de relaciones públicas y el director de marketing quien produce comunicados de prensa, publica entrevistas en revistas de gran tiraje, arregla entrevistas televisivas, todo con el fin de vender más.

Medios de comunicación – Emisoras de radio – revistas - Televisión: La canción popular es la que mas fuertemente ligada a los medios de comunicación pues su éxito depende de su circulación en estos canales de marketing. Por lo tanto la canción popular se escucha en numerosas estaciones de radio, programas de televisión, Internet y móviles.

Contexto de ejecución:

Lugar: la canción popular se ejecuta en teatros polivalentes, en festivales, concursos y fiestas populares. Cuando la canción se ejecuta en vivo suele ser en grandes escenarios que albergan miles de personas.

Público: el público de la canción popular participa, baila, canta y es parte activa del espectáculo. El atuendo es informal y en este tipo de eventos existe contacto físico entre los miembros de la audiencia. En los conciertos que tienen lugar en festivales y grandes estadios el espacio vital es reducido lo que ocasiona roces y contacto entre los miembros de la audiencia que muchas veces se encuentra apretujada y “arrastrada” por los movimientos de la masa.

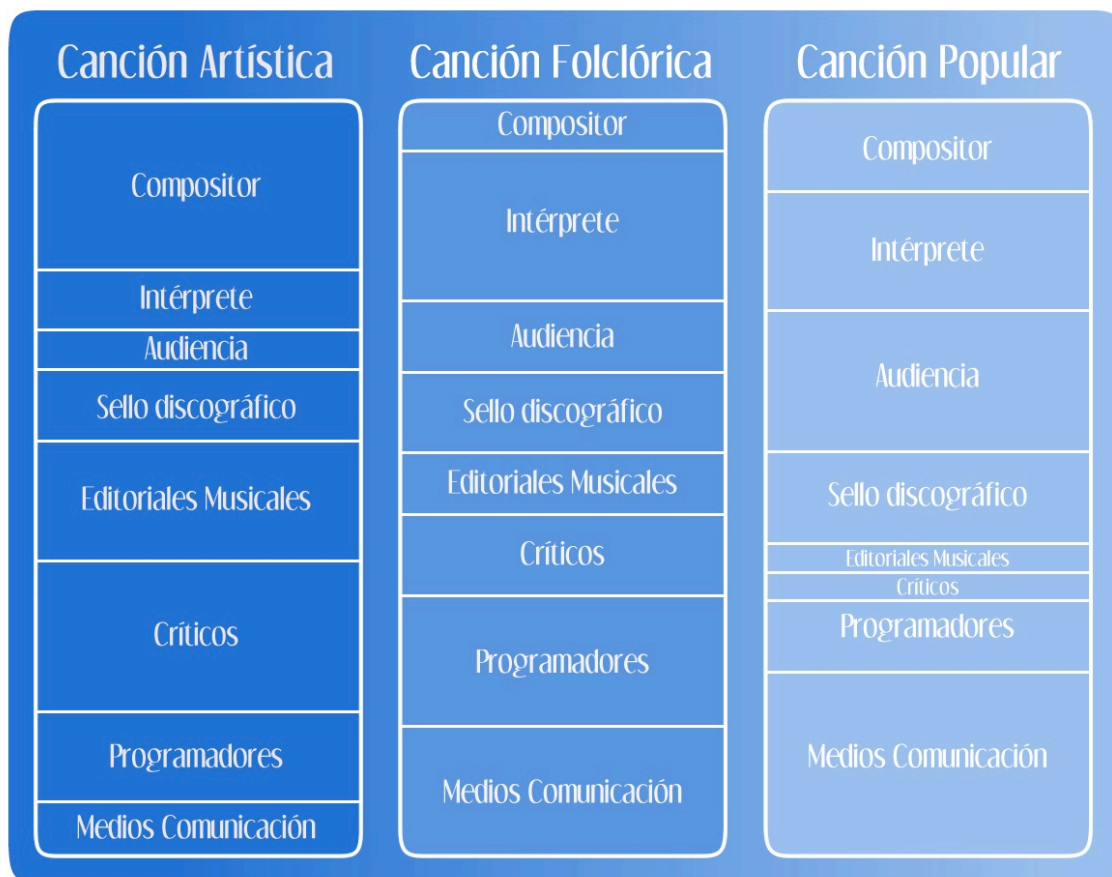
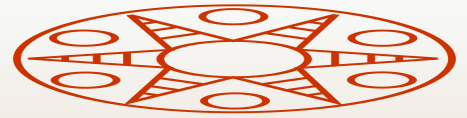


Ilustración 42: En este gráfico de elaboración propia podemos observar cómo los tres tipos de canción están sujetos a los cambios posición y predominancia de sus agentes productores de significado. Un pequeño cambio en la situación de los agentes de significado puede desplazar la canción de un subcampo a otro.



6. EL DOBLE STATUS DE LA CANCIÓN FOLCLÓRICA Y ARTÍSTICA

6.1.Respondiendo a las preguntas de Steven Feld

Cuando observamos las características atribuidas a la canción artística podríamos pensar que esta es una categoría rígida o de poca movilidad, así que intentaré dar respuesta a algunas preguntas que han sido inspiradas en las que Feld³⁵ propusiera en su artículo “*Sound Structure As Social Structure*”. Algunas de las preguntas son nuevas y otras son tomadas exactamente de las de Feld.

¿Quién define lo que consideramos una canción artística? El compositor, el ejecutante, el público, el contexto? ¿En qué medida el ejecutante y el contexto aportan al género y lo definen?

En este punto las teorías de Marcel Duchamp sirven como base para tratar de responder en qué medida el ejecutante y el contexto tienen la posibilidad de redefinir el género de canción artística.

6.1.1 El doble status de la canción folclórica y artística: Marcel Duchamp y los “ready mades”

El interés de Duchamp en el doble estatus de la rueda de bicicleta, el de objeto ordinario y el de obra de arte, sugiere, que es la paradoja del doble significado del objeto mas que el objeto en si mismo lo que le cuestiona y constituye el punto de partida para sus futuras exploraciones.

Como intérprete de canción latinoamericana me han atraído las canciones folclóricas por considerarlas objetos que pueden pertenecer a dos mundos. Esto me ha llevado a tratar de cuestionar la definición de canción artística y buscar los límites posibles entre la canción artística y la canción folclórica y popular.

Duchamp desarrolló su famoso concepto de los “*ready-mades*”, objetos que estaban ya hechos a escala masiva, y cuya posibilidad de ser convertidos en objetos de arte está inhibida por su historia y su proceso de producción, lo cual hace inadmisible su

³⁵FELD, Steven, “Sound Structure as Social Structure” en *Ethnomusicology*, Sept. 1984 pp. 383-409.

aceptación en el mundo del arte. Estos objetos, vistos por Duchamp fueron convertidos en objetos de arte al mismo tiempo que conservaban su estatus de objeto ordinario.

Los *ready-mades* redefinieron la noción de creatividad artística, puesto que en ellos no hay ningún tipo de intervención manual por parte del artista. Ellos requieren la intervención intelectual. La intervención de Duchamp consistió en redefinir el estatus del objeto, como objetos y como representación. *Ready-mades* famosos fueron la pala de nieve, el botellero, el inodoro y otros.

Existen *Ready-mades* “asistidos” que han sido retocados o alterados de alguna manera por el artista, pero básicamente conservan su cualidad de objetos hechos a escala masiva.



As you know, in 1914, even 1913, I had in my Studio a bicycle Wheel turning for no reason at all. Without even knowing whether I should put it with the rest of my works or call it a work³⁶

Marcel Duchamp

Ilustración 43: Rueda de bicicleta de Marcel Duchamp, uno de sus primeros ready-mades que revolucionó el mundo del arte al cambiar el rol del creador y su relación con la obra de arte. Fotografía de autoría propia. Museo Nacional de Estocolmo, 2009.

La razón por la cual menciono el trabajo de Duchamp es porque en mi experiencia como intérprete he empezado a incluir canciones del repertorio popular y folclórico en

³⁶ JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in transit*. Berkeley University of California Press, 1998. p. 72.

conciertos y grabaciones de canción artística. La elección de estas canciones ha estado determinada por lo que considero el “lirismo” de las obras y la calidad del arreglo en lo que concierne al acompañamiento. La decisión de incluir una u otra obra ha sido totalmente idiosincrática, es decir subjetiva. Es por esta razón que he creído necesario explorar los límites y el rol del ejecutante y del contexto en la definición del género de canción de concierto latinoamericana.

En mi caso he decidido cuándo una canción popular o folclórica se convierte en una canción artística siguiendo criterios musicales y estilísticos. Una vez he escogido la canción la he situado en el contexto, de recital de canción artística. En este caso el ejecutante tiene un rol determinante en la definición del género y de la misma manera que Duchamp definió a objetos de producción masiva como objetos de arte, estamos convirtiendo a la canción folclórica y/o popular (“objeto de producción masiva”) en obra de “arte”.

Cómo ya hemos podido observar, la definición de lo que consideramos una canción artística en el repertorio latinoamericano, puede llegar a ser más compleja de lo que parece. Podríamos decir que la intención del compositor y su formación académica son determinantes y definen a la gran mayoría de las obras del género. Esta es la parte simple, es decir, cuando el propio compositor, por su formación académica y por su intención explícita, sitúa a las canciones como canciones artísticas. En este caso la decisión del compositor determina absolutamente la pertenencia de su obra a un género concreto, en nuestro caso al de la canción artística. Aunque cómo veremos más adelante, no exime a la obra de ser desplazada del sub-campo de la canción artística a otros sub-campos.

Si tenemos en cuenta que el compositor no es el único agente productor de la obra ni de su significado, podemos encontrarnos ante situaciones en las cuales la situación de la obra musical dentro del sub-campo específico al que pertenece puede ser alterado.

6.1.2 Ejemplos musicales

Muestro algunos ejemplos de canciones que se desplazan de uno a otro sub-campo según el movimiento de sus agentes productores de significado. En cada una de las canciones se explica el contexto para el que fueron originalmente escritas y propongo diversas versiones en las que se observan cambios en la posición de los agentes productores de significado. Asimismo respondo a algunas de las preguntas de Derek

Scott³⁷: 1. Qué quiere decir o expresar? 2. Cuál es la instrumentación y cómo afecta el status de la canción? 3. En qué circunstancias fue escrita? 4. Para qué público estaba destinada? 5. En qué ambiente se ejecuta y de qué manera esto afecta el estatus de la canción? 6. Cómo es la música difundida y cómo esto altera su status? 7. Quién promociona esta canción?

6.1.2.1 *Se equivocó la paloma*

Música: Carlos Guastavino (Argentina, 1912-2000)

Poesía: Rafael Alberti (España, 1901-1999)

Versiones propuestas:

1. Patricia Caicedo, soprano y Pau Casan, piano³⁸
2. Conxita Badía, soprano³⁹
3. Joan Manuel Serrat, cantante popular⁴⁰:
4. Carmen Linares, cantaora flamenca⁴¹



Se equivocó la paloma fue escrita como una canción artística (ejemplo sonoro 1 y 2) y como tal fue estrenada. La canción saltó a la fama internacional gracias a Joan Manuel Serrat, un intérprete popular (ejemplo sonoro 3), y a partir de entonces es conocida como como canción popular y sólo reconocida como canción artística en los círculos de los oyentes especializados. En la actualidad existen numerosas grabaciones de esta canción, la mayoría de ellas como canción popular e incluso como canción folclórica como podemos escuchar en las versiones de Carmen Linares, cantaora flamenca.

En esta obra cuando uno de los agentes productores de significado - en este caso el intérprete- cambia de posición, el significado de la obra cambia y se desplaza del sub-campo de la canción artística al de la canción popular. En este caso el movimiento de uno de los agentes productores de significado (recordemos que los agentes en este sub-campo son el compositor, el intérprete, la audiencia, los críticos, los medios de comunicación, los

³⁷ SCOTT, Derek. *From the erotic to the demonic*. Oxford University Press, New York, 2002. p.6

³⁸ Ejemplo musical 26: *Se equivocó la paloma* interpretada por Patricia Caicedo y Pau Casan: CAICEDO, Patricia; CASAN, Pau. *Art Songs of Latin-America*. Edicions Albert Moraleda, Barcelona, 2001.

³⁹ Ejemplo musical 27: *Se equivocó la paloma* interpretada por Conxita Badia. BADIA, Conxita. *Conchita Badia: Homenaje*. Piscitelli, 1984.

⁴⁰ Ejemplo musical 28: *Se equivocó la paloma* interpretada por Joan Manuel Serrat: SERRAT, Joan Manuel. *La paloma*. Zafiro/Novola, 1969.

⁴¹ Ejemplo musical 29: *Se equivocó la paloma* interpretada por Carmen Linares. LINARES, Carmen. Territorio Flamenco. EMI-Virgin. 2003.

sellos discográficos, editoriales, etc.), tiene repercusión en la posición de los demás agentes y por lo tanto cambia a la obra de sub-campo. En este caso la obra pasa del sub-campo de la canción artística al sub-campo de la canción popular.

Se equivocó la paloma

Poesía de
RAFAEL ALBERTI

Música de
CARLOS GUASTAVINO

ALLEGRETTO (♩ = 108)

CANTO

PIANO

mf *dim.*

legato

Se-e-qui-vo - có la pa - lo - ma. Se-e-qui-vo - ca - ba.

Por ir al nor-te, fue al sur. — Cre-yó que el tri-go e-ra a - gua. Se-e-qui-vo -

ca - ba. — Cre-yó que el mar e-ra el cie-lo; que la no-che, la ma-

Copyright 1941 by RICORDI AMERICANA S.A.E.C. Canguito 1556 - Buenos Aires.
Todos los derechos están reservados - All rights reserved

BA8278

Ilustración 44: *Se equivocó la paloma* de Carlos Guastavino representa un ejemplo de obra escrita para el contexto de la música artística que ha sido interpretada por multitud de músicos provenientes de los diferentes campos. Es un ejemplo de la flexibilidad del género.







Esto sugiere que los campos y sub-campo están sujetos a un movimiento y dinamismo constante que le concede a la obra musical un carácter más cercano al de un ser vivo (en constante cambio) que al de la pieza de museo, cómo hasta ahora ha sido vista.

El cambio de instrumentación en las versiones populares, sumado al uso diferente de la voz y a los arreglos instrumentales determina la ubicación de la obra y su difusión. El tipo de audiencia al que estaba dirigida originalmente, una audiencia reducida y de un grupo socio-cultural determinado, cambia por completo al producirse el cambio de subcampo, logrando que la audiencia sea mucho mayor y de diversas clases sociales. El cambio de subcampo determina también cambio de escenarios, pasando de la sala de música de cámara al estadio o concierto multitudinario, la plaza o la feria popular.

6.1.2.2 A la orilla de un palmar

Música y poesía de: Manuel M. Ponce (México, 1882-1948)

Versiones propuestas

7. Alfredo Krauss, tenor - versión para voz y orquesta⁴². (sub - campo de canción artística) 
7. Encarnación Vázquez, soprano.⁴³ (sub - campo de canción artística) 
7. Patricia Caicedo, soprano y Eugenia Gassull, piano⁴⁴ (sub - campo de canción artística) 
7. Tehua y Oscar Chávez versión folclórica para dos voces y mariachi⁴⁵ (sub - campo de canción folclórica) 
7. Yesenia Flores. Versión folclórica para dos voces y banda⁴⁶ (sub - campo de canción folclórica)
7. Sergio y Estíbaliz versión popular para dúo y orquestación moderna⁴⁷ (sub - campo de canción popular) 
7. Interpretación de Ana Gabriel⁴⁸. (sub - campo de canción popular) 

⁴² Ejemplo musical 31: KRAUS, Alfredo. *Con el corazón*. Audio CD. Kubaney Label. Release Date: July 27, 1999.

⁴³ Ejemplo musical 32: VÁZQUEZ, Encarnación soprano. *Canciones de Manuel Ponce* [CD] México: Tharsis Records, 1998.

⁴⁴ Ejemplo musical 33: Caicedo, Patricia y CASAN, Pau. *Art Songs of Latin-America* [CD] Barcelona: Edicions Albert Moraleda, 2001

⁴⁵ Ejemplo musical 34: CHÁVEZ, Tehua y Oscar. *Añoranzas mexicanas* [CD] México: Polygram, 1999

⁴⁶ Ejemplo musical 35: FLORES, Yesenia. *Las canciones favoritas de mi madre* [CD] Mexico: Fonovisa, 2001

⁴⁷ Ejemplo musical 36: SERGIO Y ESTIBALIZ. *Canciones sudamericanas* [CD] 1977.

⁴⁸ Ejemplo musical 37: ANA GABRIEL. *Joyas de dos siglos*. [CD] México: SONY US Latin, 1995.

Tenemos seis versiones de la canción *A la orilla de un palmar* del mexicano Manuel M. Ponce (1882-1948). Esta canción fue escrita originalmente para voz y piano y pensada como canción de concierto, en un momento en el que la obra de Ponce estaba fuertemente influenciada por la música folclórica de su país. El éxito ha hecho que sea interpretada en diferentes contextos y por diferentes tipos de intérpretes.

Encarnación Vázquez y Patricia Caicedo interpretan esta obra siguiendo el contexto original. (Ejemplos sonoros 2 y 3). Estas versiones situadas en el sub-campo de canción artística tienen como escenario la sala de conciertos de música de cámara y como audiencia a un público pasivo, es decir que se limita a escuchar y a aplaudir. La audiencia probablemente proviene de un grupo socio-cultural medio-alto que se relaciona con el repertorio y los artistas de una forma “tradicional”; se viste “elegante”, aplaude solo al final de la pieza y mientras escucha concentra toda su atención en la música sin movimientos corporales significativos. De los ejecutantes se espera un cierto nivel técnico, en cuanto a la técnica vocal se refiere y un manejo corporal acorde con el ambiente de recital de voz y piano, con un uso del cuerpo de alguna manera “restringido” si se le compara con los sub-campos de la canción popular o folclórica. La versión de Alfredo Krauss (Ejemplo sonoro 1), para voz y orquesta se encuentra dentro del mismo sub-campo de canción artística, especialmente por el tipo de intérprete y el contexto de ejecución. El arreglo orquestal hace a la pieza grandilocuente y le da a la misma un cierto “status”.

La versión de Tehua y Oscar Chávez (ejemplo sonoro 4) incorpora el mariachi tradicional y divide el texto, escrito originalmente para un solo “narrador-cantante”, en dos. Es decir, el texto es narrado por dos personas que alternan la historia y dan vida a los personajes que aparecen en ella. La interpretación de Yesenia Flórez (ejemplo sonoro 5), es aún más colorida, mezcla sonoridad de banda y mariachi con un uso de la voz asociado al sub-campo de la canción popular. En esta versión también se asignan diferentes intérpretes para cada uno de los personajes de la canción y cuando en el texto aparece el personaje de la huerfanita, lo interpreta una voz infantil. La asignación de diferentes voces para cada personaje facilita la asimilación del texto por audiencias que no están acostumbradas a la metáfora tan común en la poesía utilizada en la canción artística.

Las características anteriormente mencionadas desplazan a la canción del sub-campo de canción artística al de canción folclórica debido al cambio de instrumentación, arreglos, voces de los intérpretes y contexto de ejecución. Podemos imaginar a la canción

ejecutándose en ferias de pueblo, bailes populares, festivales y fiestas en las que participan gran cantidad de personas que se relacionan con la música de una manera mucho más activa que en las versiones anteriores: la audiencia baila, canta junto a los intérpretes, grita, llora y participa prácticamente de la misma manera que lo hacen los intérpretes.

Escuchar las canciones en estos contextos brinda la oportunidad de hacer una catarsis emocional y de expresar sentimientos que en otros contextos no se expresan. En estas festividades al tiempo que se escucha la música, se consume alcohol, se come, se baila. El consumo de alcohol, con la consiguiente alteración del comportamiento que produce, contribuye a que el oyente se desinhiba y exprese públicamente sentimientos y emociones que en circunstancias habituales no expresaría.

Las versiones de Sergio, Estibaliz, Linda Rostand y Ana Gabriel desplazan a la canción al sub-campo de la canción popular. La forma en que Ana Gabriel utiliza su voz puede calificarse de “anti-técnica” si se le compara con lo aconsejado a un cantante lírico. Precisamente para este último tipo de cantante fue concebida esta canción.

A la orilla del Palmar

Canción Mexicana

Por M. M. Ponce

ANDANTE

Piano

A la orilla de un Pal-mar yo vi-de-a-na jo-ven

be-lla su bo-qui-ta de co-ral sus o-ji-tos a-na es-

-tre lla Al pa-sar le pre-gun-té que quén es-ta-ba con

c-lla y me res-pon-dió llo-ran-do so-la vi-to en el Pal-

Ilustración 45: *A la orilla de un palmar* del mexicano Manuel M. Ponce. Esta canción ha sido interpretada por músicos provenientes de los diversos campos.

Para ilustrar el caso contrario, en el cual una canción se desplaza del sub-campo de la canción folclórica al de la canción artística, al ser interpretada por un cantante de

formación “clásica” en un contexto de recital de canción artística, se incluyen los ejemplos siguientes:

6.1.2.3 *Navidad negra*

Música y letra de José Barros Palomino (Colombia, 1915-2007)⁷

Versiones propuestas

1. Leonor González Mina, “La negra grande de Colombia”.⁴⁹ (sub - campo de canción popular)



2. Patricia Caicedo, soprano y Pau Casan, piano⁵⁰, (sub - campo de canción artística)



3. Carmiña Gallo, soprano y la Orquesta Filarmónica de Bogotá⁵¹. (sub - campo de canción artística)

La canción *Navidad negra* compuesta por el colombiano José Barros Palomino (1915-2007) en ritmo de cumbia (ritmo folclórico de la región caribe colombiana), originalmente pertenece al sub-campo de la canción folclórica (ejemplo sonoro n°. 1). Debido a su difusión masiva se reubicó en el sub-campo de la canción popular y al ser interpretada por un cantante lírico en el contexto del recital se desplaza al sub-campo de la canción artística. Este desplazamiento se debe al cambio en su contexto de ejecución, el tipo de intérprete y su entrenamiento y el acompañamiento. En otra versión, para soprano y orquesta sinfónica, se produce semejante desplazamiento de subcampos.

El hecho de que una canción folclórica se desplace de su sub-campo original al de la canción popular e incluso al sub-campo de la canción artística permite inferir la aceptación alcanzada entre los distintos grupos sociales y refleja que la canción se ha convertido en una seña de identidad aceptada por amplios y diversos sectores de la sociedad transformándose en un signo de identidad nacional.

Navidad negra se hizo famosa en la voz de Leonor González Mina, cantante afrodescendiente conocida como “La negra grande de Colombia”.

“Leonor González Mina es un símbolo nacional. Su destacado talento artístico y su compromiso con la realidad social del país la convierten en una artista integral al servicio de un proyecto de Nación”, afirmó la Ministra de Cultura colombiana Marcela Moreno Zapata, al otorgarle en el año 2009 la Orden al Mérito Artístico, después de 53 años de

⁴⁹ Ejemplo musical 38: GONZÁLEZ MINA, Leonor. *Navidad negra* en el album *San Fernando*. Audio CD. Medellín, Sonolux, 1964.

⁵⁰ Ejemplo musical 39: CAICEDO, Patricia; CASAN, Pau. *Art Songs of Latin America*. Edicions Albert Moraleda, Barcelona, 2001.

⁵¹ Ejemplo musical 40: ORQUESTA FILARMÓNICA DE BOGOTÁ. *Joyas de mi tierra*. Sonolux, Bogotá, 2009.

carrera musical.⁵² Esta canción se popularizó en los escenarios de baile y como señaló la ex-Ministra de Cultura de Colombia, se convirtió en parte del proyecto de nación, en un símbolo de la colombianidad conocido por todos, en la voz de la Negra grande. A partir de ese momento, la canción fue versionada incluso por cantantes líricos, desplazando de esta manera a la canción de su ambiente de ejecución original.



Ilustración 46: partitura de *Navidad negra* en arreglo para voz y piano. Como sucede en con la mayoría de las canciones antiguas de este género es muy difícil obtener partituras y cuando se encuentran son manuscritos de difícil lectura.

⁵² Ministerio de Cultura de Colombia. “Mincultura rindió homenaje a la “negra grande”” [online]. En <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=23045> (Consulta, 18 de ene. de 2012)

En la versión lírica pueden escucharse las interpretaciones de Patricia Caicedo y el pianista Pau Casan y la de Carmiña Gallo acompañada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Al llevar la canción al ámbito lírico y “convertirla” en canción artística podemos considerar la canción como un *ready-made*. Los elementos críticos en esta transformación son la técnica del intérprete vocal, la instrumentación y el escenario en donde se interpreta, sumado al tipo de público al que se dirige.

En el video de Patricia Caicedo con la Orquesta Sinfónica de Moscú⁵³ se observa a la cantante bailando y usando una gestualidad del mundo popular en un contexto de música artística. Esta actitud de la intérprete condiciona un cambio de comportamiento de la audiencia que se desinhibe y participa de una forma similar a la audiencia de la música popular.



6.1.2.4 Cuatro preguntas

Música: Pedro Morales Pino (Colombia, 1863-1926)

Poesía: Eduardo López (Colombia, 1888-1971)

1. Versión tradicional del Trío Murillo⁵⁴. (sub - campo de canción folclórica)
2. Versión como canción artística de Patricia Caicedo y Pau Casan⁵⁵. (sub - campo de canción artística)
3. Versión como canción de concierto de la soprano Carmiña Gallo y la Orquesta Filarmónica de Bogotá⁵⁶. (sub - campo de canción artística)



Cuatro preguntas del compositor colombiano Pedro Morales Pino (1863-1926) con poesía de Eduardo López (1888-1971), fue compuesta como una canción popular, en el año 1917. La canción posee ritmo de bambuco. Esta combinación rítmica es propia de la región andina colombiana, y se observan los aportes de culturales de indígenas, europeos y africanos. El compositor recibió formación musical y es reconocido como el primero que escribió el bambuco con notación musical. Este hecho constituyó un importante paso en la “academización” de un género considerado como folclórico. El bambuco,

⁵³ Video 14: *Navidad negra* interpretada por Patricia Caicedo y la Orquesta Sinfónica de Moscú.

⁵⁴ Ejemplo musical 42: Trío Murillo interpretando *Cuatro preguntas*: INTERPRETES VARIOS. *Los 100 mejores de la música colombiana*. Audio CD. Codiscos, Colombia, 2011.

⁵⁵ Ejemplo musical 43: *Navidad negra* interpretada por Patricia Caicedo y Pau Casan: CAICEDO, Patricia y CASAN, Pau. *Art Songs of Latin America*. Audio CD, Edicions Albert Moraleta, 2001.

⁵⁶ Ejemplo musical 44: *Navidad negra* interpretada por Carmiña Gallo y la Orquesta Filarmónica de Bogotá: ORQUESTA FILARMÓNICA DE BOGOTÁ. *Joyas de mi tierra*. Audio CD. Sonolux, Bogotá, 2009.

tradicionalmente ejecutado con guitarra, bandola y tiple, instrumentos de cuerda utilizados por campesinos y músicos autodidactas, en manos de Morales Pino, se muestra como una música de alto nivel de complejidad en su ejecución.

Los bambucos de Morales Pino se interpretaron como música de salón y hoy en día se ejecutan en contextos de música artística, pero al mismo tiempo fueron interpretados, y aun lo son, por músicos aficionados en espacios asociados mas al folclor que al ámbito “artístico”. En esta obra se pone de manifiesto el doble estatus de la canción, lo borroso de las fronteras, que tiene sin duda un trasfondo político y social importante. En la época en que Morales Pino realizó las primeras notaciones de sus bambucos, en Colombia había un florecimiento de la actividad musical folclórica que estaba en conflicto con la música académica.

El primer ejemplo de esta obra es una versión tradicional para dueto e instrumentos de cuerda. La segunda y tercera representan el movimiento de la canción hacia el subcampo de la canción artística. El tipo de arreglo, el uso y técnica de la voz de la intérprete y el contexto de ejecución sitúan de inmediato a la canción como una canción artística. La versión de la soprano Carmiña Gallo y la Orquesta Filarmónica de Bogotá la canción se sitúa en el contexto de la música académica debido a su arreglo orquestal, contexto de ejecución y tipo de ejecutantes.

Cuatro preguntas evidencia la dificultad de clasificación y distinción de géneros que se manifiesta en la música latinoamericana, fenómeno no exclusivo a la música vocal y que se extiende a la música instrumental.

3'15"

CUATRO PREGUNTAS

Letra de
Eduardo López

BAMBUCO

Música de
P Morales Pino

mf

p

CANTO

Nie - ses con el lo que hi cis - te y mis

Ilustración 47: La canción *Cuatro preguntas* se ha convertido en una obra indispensable en el repertorio de los cantantes folclóricos colombianos con numerosas versiones y grabaciones vocales e instrumentales. Ha sido interpretada por cantantes líricos en recitales y en eventos folclóricos.

6.1.2.5 *Hermano*

Música: Carlos Guastavino (Argentina, 1912-2000)

Poesía: Hamlet Lima Quintana (Argentina, 1923-2002)

Versiones propuestas:

1. Mercedes Sosa⁵⁷ (sub - campo de canción folclórica)
2. María Aragón, soprano y Norberto Capelli, piano⁵⁸ (sub - campo de canción artística).
3. Teresa Berganza, mezzo-soprano y Juan Antonio Alvarez Parejo⁵⁹. (Sub-campo de canción artística)



Dedicada al editor Rómulo Lagos, de la editorial Lagos la canción *Hermano* fue grabada en 1966 en pleno “boom del folclore” por la cantante Mercedes Sosa e incluida en el disco homónimo. Fue utilizada como expresión contestataria dentro del movimiento de la Nueva canción (un movimiento con connotaciones políticas y de denuncia).

Ilustración 48: Portada del CD *Hermano* editado por Phillips en 1966 en Argentina.

Mercedes Sosa, fue la primera intérprete de esta obra y se acompañaba sólo por una guitarra. La cantante alterna momentos declamatorios con otros cantados en ritmo libre. Esta pieza fue aparentemente concebida como canción folclórica y escrita para Sosa, considerada en ese momento la máxima intérprete de la nueva canción:

El papel predominante de Mercedes Sosa en el ámbito de la canción popular en aquellos tiempos quedó claramente expresado en la calificación de “máxima sacerdotisa del cancionero de provincias” con que *Primera Plana* describió su éxito en los días previos al Festival de Cosquín de 1967.⁶⁰

⁵⁷ Video 15: http://www.youtube.com/watch?v=I2H_zvyOBRA&feature=related

⁵⁸ Ejemplo musical 45: *Hermano* en versión de María Aragón y Norberto Capelli: ARAGON, María y CAPELLI, Norberto. *Carlos Guastavino*. Audio CD. Columna Música, Barcelona, 2006.

⁵⁹ Ejemplo musical 46: *Hermano* en versión de Teresa Berganza y Juan Antonio Álvarez.: BERGANZA, Teresa y PAREJO, Juan Antonio. *Villa-Lobos, Braga, Guastavino*. Claves Digital, 1984.

⁶⁰ Mansilla, S.L. “Un aporte de Carlos Guastavino y Lima Quintana al mundo de la Nueva Canción Argentina”. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, pp.19-27

Esta canción no se encuentra entre las más difundidas de la cantante y transitó hasta el mundo de la canción artística. Hoy en día la mayor parte de las versiones se escuchan entre los cantantes líricos, sub-campo en el que es una obra relativamente “conocida”. Esta difusión se debe sobre todo a la existencia de una grabación realizada por la mezzosoprano española Teresa Berganza y a la disponibilidad de la partitura para voz y piano en edición de Editorial Lagos.

Fi - ja - te her - ma - no co - mo vas can - tan - do to - da la tie - rra tees -

cu - cha con - mi - go to - da la tie - rra tees

cu - cha tees - cu - cha con - mi - go

Ilustración 49: Primeros compases de *Hermano* de Carlos Guastavino. El texto es tratado de forma silábica y se resaltan los acentos naturales de las palabras. Esta característica de recitado casi declamado es interpretado de manera excelente por la cantante Mercedes Sosa quien logra imprimirle a la canción su sentido “revolucionario”.

6.1.2.6 *Alfonsina y el mar*

Música: Ariel Ramírez (Argentina 1921-2010)

Poesía: Félix Luna (Argentina, 1925-2009)

Versiones propuestas

1. Versión original de Mercedes Sosa⁶¹ (sub - campo de canción folclórica)
2. Versión de Los Chalchaleros⁶² (sub - campo de canción folclórica)
3. Versión de Patricia Caicedo, soprano & Eugenia Gassull.⁶³ Piano. (sub - campo de canción artística)
4. Versión de Alfredo Krauss⁶⁴ (sub-campo de canción artística)



Esta canción forma parte del ciclo titulado *Mujeres argentinas*. Grabada inicialmente por Mercedes Sosa, adquirió reconocimiento internacional como canción folclórica con acompañamiento de guitarra y bombo en ritmo de zamba. Debido a su éxito mundial ha sido grabada infinidad de veces por otros cantantes folclóricos y de formación clásica e incluida en recitales de canción artística.

Los ejemplos permiten escuchar la versión original de Sosa, seguida de la del grupo folclórico argentino Los Chalchaleros y después dos grabaciones realizadas por cantantes clásicos: la primera, Patricia Caicedo y Eugenia Gassull para voz y piano y la segunda del tenor Alfredo Krauss en versión para voz y orquesta. En las dos últimas versiones la canción se convierte en una canción artística debido a elementos ya señalados en los casos anteriores, tales como el acompañamiento, el uso de la voz, la tesitura en la que se interpreta y sobre todo debido a un tempo más lento, en comparación con la versión original, lo cual le da un carácter más introspectivo y lírico.

⁶¹ Ejemplo musical 46: *Alfonsina y el mar* en versión de Mercedes Sosa: SOSA, Mercedes. *Mujeres Argentinas*. Audio CD, Polygram, 1969.

⁶² Ejemplo musical 47: *Alfonsina y el mar* en versión de Los Chalchaleros: LOS CHALCHALEROS. 25 años de canto. Audio CD. RCA Victor, Argentina, 1973.

⁶³ Ejemplo musical 48: *Alfonsina y el mar* en versión de Patricia Caicedo y Eugenia Gassull. CAICEDO, Patricia y GASSULL, Eugenia. *A mi ciudad nativa - Art Songs of Latin America Vol II*. Audio CD. Mundo Arts, 2005.

⁶⁴ Ejemplo musical 49: *Alfonsina y el mar* en versión de Alfredo Kraus: KRAUS, Alfredo Krauss, *Con el corazón*. Audio CD, Kubaney Label, 1999.



Alfonsina y el mar

Canción

Música de ARIEL RAMIREZ
Letra de FELIX LUNA

PIANO

Voz

© Copyright 1970 by EDITORIAL LAGOS

Ilustración 50: La canción *Alfonsina y el mar* ha sido grabada por cientos de intérpretes provenientes de todos los sub-campos de la canción. Su texto, escrito por Félix Luna, narra el suicidio de la poeta Alfonsina Storni quien se quitó la vida internándose en el mar.

6.1.3 ¿Qué elasticidad y capacidad de adaptación tiene este género musical cuando es interpretado por diferentes ejecutantes en un momento concreto o a través del tiempo?

El género de canción (el campo y los sub-campos), se presenta como un género de gran adaptabilidad y elasticidad cuando es interpretado por diferentes ejecutantes a través del tiempo. El ejecutante puede también decidir, según su conocimiento de los repertorios folclórico y popular y según valoraciones objetivas y subjetivas, cuando una canción popular puede ser interpretada como canción artística y presentada al público de esa manera. Este cambio generado por uno solo de los agentes productores de significado tiene repercusión en todos los otros agentes y los cambia. Esta elasticidad plantea el fin de la hegemonía del compositor como agente determinante productor de significado.

6.1.4 ¿Cuales son las relaciones entre los intérpretes de canción artística latinoamericana y sus materiales? : Disponibilidad

Como punto de partida para responder esta pregunta es necesario diferenciar entre dos posibles tipos de relación entre el intérprete y sus materiales: una es la relación “instrumental”, es decir el acceso físico con los materiales, su disponibilidad. La otra, es una relación mas subjetiva, que se desarrolla en la medida en que el intérprete conoce la obra y se familiariza con ella. La relación subjetiva está determinada también por el sub-campo. Para referirnos al primer tipo de relación entre intérprete y canción artística tendremos que tratar de determinar en qué medida la canción artística latinoamericana es un género conocido e interpretado por un gran número de cantantes o si es un género poco conocido.

En términos generales debemos aceptar que este género es bastante desconocido por las razones expuestas al inicio de este trabajo: falta de publicaciones, falta de grabaciones, no inclusión en los curricula universitarios de los cantantes, y falta de ejecución en las salas de concierto. Por lo tanto, la comunidad que interpreta este repertorio es bastante reducida y cuando lo hace se limita, en su mayoría, a repetir las canciones que constituyen hasta ahora el “cuerpo central” del repertorio, es decir las pocas canciones que han logrado ser grabadas e impresas y que han adquirido difusión internacional. Muestra de esta situación de desconocimiento del género es la escasez de grabaciones del mismo.

Un avance en el área de la difusión ha sido la creación en el año 2003 de la Latin American Art Song Alliance (Alianza de la Canción Artística Latinoamericana) una entidad que tiene como objetivos principales agrupar a los intérpretes del género y facilitarles el acceso a partituras y grabaciones y favorecer espacios para la ejecución de las obras. La Alianza cuenta en la actualidad con 19 miembros a nivel internacional, lo cual representa un pequeño grupo de personas interesadas en el tema.

Fuera del ámbito de la Alianza existen intérpretes que se interesan en el tema y algunos que han hecho grabaciones pero que en su mayoría han grabado o interpretan obras publicadas por casas editoriales. La mayoría publicadas por Ricordi Americana y Editorial Lagos, unas pocas por Max Eschig, Ricordi Brasileira y Editorial Mexicana de Música.

Existe entre los cantantes líricos un interés reducido en el tema debido a que en su mayoría no tienen exposición al repertorio. Este hecho se hizo evidente en la encuesta⁶⁵ que realicé a un grupo de cantantes de diversos países en los que el 95% respondió no haber tenido ningún contacto con el repertorio durante su formación universitaria de pregrado o máster. En la encuesta los cantantes refieren haber conocido el repertorio a través de amigos, fuera de las instituciones universitarias por profesores particulares o por intermedio de grabaciones. Los cantantes que afirmaron conocer a algunos compositores fueron en su mayoría antiguos participantes del Barcelona Festival of Song o habían cursado otros estudios en España. En mi experiencia como profesora puedo afirmar que cuando los cantantes tienen oportunidad de conocer el repertorio, desarrollan interés y apreciación por el mismo y empiezan a incluir las obras en sus programas de concierto.

Sin embargo, en términos generales, la relación del intérprete con el repertorio está mediada por la disponibilidad de la partitura. Existen muy pocas fuentes que orienten al intérprete promedio en la selección del repertorio. Generalmente el intérprete ejecutará obras de compositores que ya tienen reconocimiento como Guastavino, Ginastera, Villa-Lobos o Ponce. Estos compositores son también los que con más frecuencia han sido publicados. Como resultado el intérprete no tiene acceso a la mayor parte de los compositores y cree que no existe más repertorio. En estas circunstancias no tiene la oportunidad de cuestionarse sobre los límites del mismo o su definición, de la forma que lo estamos haciendo en este trabajo. Por consiguiente el intérprete promedio de canción artística, que es un músico de conservatorio, tiene poca exposición al repertorio lírico

⁶⁵ Resultados de la encuesta en el Anexo 18.

latinoamericano y mucho menos exposición al de música folclórica y popular. Todas estas circunstancias determinan que no se llegue a desarrollar una relación con el repertorio, ni objetiva ni subjetiva.

El segundo tipo de relación se da una vez se ha dado el primero, es decir, para poder familiarizarse con una pieza, primero hay que tenerla. Una vez se tiene y se estudia el intérprete desarrolla un tipo de relación que esta determinada en gran parte por el tipo de sub-campo en el que se encuentre la canción. Es decir, la relación que el cantante de formación “clásica” desarrolla con la obra es muy diferente de la que tiene el cantante folclórico o popular.

El cantante “clásico” tradicionalmente “respeta” hasta la más mínima indicación de la partitura, lo cual limita sus posibilidades, en el sentido de que no puede alterar ni cambiar la melodía, o cambiar drásticamente los tiempos o la tonalidad, por ejemplo. Esta relación, si se la compara con la establecida en los sub-campos de canción folclórica y popular, es más rígida. Está determinada por el modelo eurocentrista occidental de la enseñanza de la música que considera la palabra-música escrita como inalterable que representa la “hegemonía de la palabra escrita sobre la tradición oral y la separación entre el cuerpo y la mente en el desarrollo de los procesos cognitivos”⁶⁶

Este hecho contrasta fuertemente con las respuesta que una cantante francesa de jazz diera a mi pregunta: En su opinión ¿qué diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular?

Hoy la música es abierta. En mi trabajo como cantante de jazz yo tengo la libertad de tomar cualquier canción y hacer de ella un standart. No se nada de *art song*, pero podría convertir cualquier canción a jazz standart⁶⁷.

Las palabras de Brun, ponen de relieve la flexibilidad y libertad del sub-campo de la canción popular o del jazz al mismo tiempo que resaltan el “anquilosamiento” y rigidez de la canción artística.

⁶⁶ SANTAMARÍA Delgado, Carolina. “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”. *The Latin-American Music Review*. Spring/Summer 2007, 28:1

⁶⁷ Entrevista realizada a la cantante Frédérique Brun el 16 de marzo del 2011. “Anyway, today, music is opened. In my work, jazz music, I can take any song from any repertoire and use it as jazz standard. I can tell you that I don't know anything about ART SONG! I've never heard about it, I'm sorry.”



7. Propuesta para una nueva *performance practice* de la canción artística latinoamericana

Como comenté anteriormente, la canción artística, aún hoy, en los albores del siglo XXI, continua ejecutándose de manera tradicional, en salas de conciertos en donde los espectadores permanecen pasivos y los ejecutantes se presentan prácticamente “desnudos”, es decir, sin ningún apoyo de iluminación, decorado o amplificación. Esta forma de relacionarse aparece hoy en día obsoleta en un mundo interactivo, conectado por Internet y en constante intercambio de información en donde las nuevas generaciones crecen rodeadas de iPods, ordenadores, internet, música amplificada y una constante estimulación audiovisual que no deja tiempo para detenerse en los detalles. La sociedad occidental actual, es una sociedad hiper-estimulada, acostumbrada a los efectos especiales, al 3D de los grandes despliegues cinematográficos y las grandes producciones.

¿Cómo puede competir la música clásica en ese medio ambiente de amplificaciones y colores? ¿Cómo pretende el género de la canción artística sobrevivir en un mundo hipomaniaco, excéntrico y efímero? Se exige creatividad, flexibilidad, valentía y capacidad para desafiar las normas establecidas para el género de canción artística. Las audiencias contemporáneas demandan espectáculos que estimulen todos sus sentidos.⁶⁸ Por esta razón debemos considerar integrar escenografías, proyecciones, subtítulos, movimiento e iluminación y quizá incluso vestuario en los conciertos de canción artística latinoamericana. También propongo hacer un uso del cuerpo mas desinhibido, integrando gestualidad y movimientos cercanos a los del mundo de la música folclórica.

Estas exigencias que al parecer van dirigidas exclusivamente a los intérpretes bien pueden extenderse al mundo de la composición. Podemos esperar que los compositores empiecen a integrar medios distintos al sonido en sus canciones, es decir, componer canciones que utilicen el color, el video, el movimiento, la gesticulación, los medios audiovisuales como Internet y que integren la interactividad. Hasta ahora hay tímidos intentos de deconstruir la palabra y los sonidos. Me pregunto si la evolución de la canción nos llevará a integrar los nuevos lenguajes antes mencionados.

⁶⁸ WHITE, Jay G. “Cirque de la voix: Vocal performances for the XXI Century Audiences”. DMA Dissertation, University of Maryland, 2005.p.36



SECCION III

LOS MUNDOS DEL ARTE



1. Difusión

A lo largo de este trabajo hemos observado como la difusión de las canciones artísticas latinoamericanas ha constituido un reto difícil de superar. En la base del desconocimiento del repertorio han estado las dificultades de difundirlo.

En esta sección observaremos cómo el rol del intérprete, de las editoriales, discográficas, medios de comunicación y la utilización de las nuevas tecnologías de la información, en especial de Internet, son de capital importancia para lograr la ansiada difusión.

Durante el siglo XX hubo momentos en el que el género de canción artística gozó de mayor “popularidad” o difusión. Esto se debió en gran parte al trabajo de intérpretes y editoriales. Como editoriales podemos citar como caso excepcional, la editorial Ricordi Americana que durante los primeros 50 años del siglo publicó una importante cantidad de partituras de compositores sobretodo del cono sur, especialmente argentinos.

Los 30s y 40s fueron momentos de gran visibilidad para el género. Varios factores contribuyeron a ello; la tormenta creativa del nacionalismo cultural en América Latina sumada a hechos como la guerra civil española y las guerras mundiales que obligaron a una gran número de intelectuales, entre ellos compositores e intérpretes a exiliarse en tierras americanas. Son notables los casos del exilio de Manuel de Falla y Conxita Badía en la Argentina y de tantos otros compositores que se refugiaron en México y en menor medida en países como Brasil, Cuba, Chile y otros países latinoamericanos.

Observar los mecanismos de difusión de las obras nos lleva generalmente a pensar en la dialéctica compositor-intérprete que se sitúa en la base de la difusión de la música. Estos dos actores constituyen una pareja interdependiente cuya unión determina la difusión y es de vital importancia para el desarrollo y preservación de cualquier estilo musical. Esto es sin duda cierto, pero sería limitado pensar que la difusión depende únicamente de la interacción de estos dos agentes productores de significado.

La difusión entonces está determinada por un complejo tejido de interacciones entre los múltiples agentes productores de significado que fueron tratados en el capítulo sobre la *performance*.

Las relaciones sociales y otros muchos intereses modelan oportunidades para hacer un trabajo innovador y moldean el éxito de los artistas y la recepción que su trabajo tiene en un medio concreto. Los estilos en el arte (arte entendido en su manera amplia que incluye las artes musicales) son, por lo tanto, la expresión de intereses sociales que determinan, igualmente que la necesidad de expresión individual y estética, la manera en que los miembros del mundo del arte participan y se expresan. Estas relaciones sociales encuentran nuevas formas de expresión a partir del advenimiento y del uso masivo de las tecnologías de la información tales como Internet.

En este capítulo intentaré observar los roles y movimientos de los agentes sociales que intervienen y facilitan la difusión del repertorio de canción artística latinoamericana. Para desarrollar esta observación me baso en mi experiencia como organizadora del Barcelona Festival of Song, un evento anual que desde el 2005 se ha dedicado al estudio y promoción del repertorio vocal de América Latina y España y que se ha afianzado como un espacio único en el mundo dedicado al estudio y promoción del repertorio de canción artística latinoamericana en español, portugués de Brasil y catalán.

Utilizo entonces mi experiencia personal como organizadora, vista esta como un trabajo de campo, describiendo los obstáculos encontrados, las situaciones que en general han facilitado la difusión y sobre todo identifico a los diferentes agentes productores de significado que intervienen en los procesos de difusión, tratando de dilucidar sus motivaciones, sus formas de interactuar e identificando los efectos que estas interacciones tienen en el proceso de difusión del repertorio. Es de gran importancia comprender los procesos que han contribuido al desarrollo y mantenimiento de este evento para poder reproducirlos en otros escenarios y de esta manera así contribuir a la difusión en otros contextos.

La observación del Barcelona Festival of Song y de su desarrollo obliga de alguna manera a fijar la atención en todo un universo constituido por los agentes productores de significado. Universo tan variado que exige una mirada interdisciplinaria a los procesos de difusión y que obliga a tocar diversos temas, tales como la utilización de las nuevas tecnologías y su impacto, el desarrollo de nuevas audiencias y el tema de la creciente importancia e influencia de los latinos en Estados Unidos.

La mirada interdisciplinaria es necesaria, pues uno de los más graves problemas que ha tenido la difusión y en general el estudio de este repertorio es la compartimentalización del conocimiento.

Este hecho lo pude constatar de manera clara en el *Primer Congreso de la Lengua Portuguesa en Música* celebrado en Lisboa, evento al que asistí el pasado mes de febrero de 2012. Pude observar como los académicos del canto (cantantes que están haciendo su doctorado en artes musicales) están preocupados y enfocados exclusivamente en aspectos interpretativos y de dicción desde el punto de vista teórico, pero un gran número de ellos no son intérpretes activos. Los musicólogos estamos preocupados por el estudio del hecho musical y de su contexto y los dedicados a la gestión se preocupan por la “venta” del producto musical y pocos han incursionado en los terrenos de las tecnologías de la información. Al final, los agentes productores de significado, sobre todo desde el mundo académico, están aislados los unos de los otros teniendo como efecto la compartimentalización del conocimiento y la imposibilidad de encontrar vías de difusión.

Es necesario la formación de profesionales con una mirada interdisciplinaria, transversal. Una mirada que integre aspectos de la ejecución, la historia, la sociología, la medicina, la psicología, la música, la lingüística, Internet y las tecnologías de la información, entre otras disciplinas.

Es por esta razón que en el presente capítulo se interrelacionan elementos de las diferentes disciplinas, a los que se suma mi experiencia personal en el terreno de la difusión como intérprete, profesora y gestora cultural.

1.1 Howard Becker y los “mundos del arte”

Según Howard Becker, un *mundo del arte* consiste en "*toda la gente y organizaciones*" cuyas actividades son necesarias para producir los eventos y objetos que ese mundo produce."¹

Becker desarrolló una teoría que pone de relieve la interacción simbólica de los agentes productores de significado, pues en cada nueva interacción, los agentes están recreando la estructura de acuerdo con la situación en la cual interactúan.

Al igual que en otros "mundos sociales" en los "mundos del arte" se está continuamente negociando el orden y el estatus del "artista o creador" de la obra de arte,

¹ BECKER, Howard. *Art worlds*. University of California Press. Berkeley, 1984. p. 46.

es decir la obra de arte es una construcción social en continuo movimiento. En este orden, el compositor y los demás agentes productores de significado, tales como ejecutantes, editoriales, estaciones de radio, discográficas, programadores, etc., cobran igual importancia al constatarse que la obra no podría ser creada sin esta red de apoyo.

Howard Becker explora, enfocado en el mundo de las artes plásticas, un grupo de convenciones que le dan significado a las obras y determinan su forma de interacción. Al referirnos a estas convenciones en el mundo de las artes plásticas, hablamos por ejemplo de tamaños de las obras que sean acordes con los espacios de las galerías y museos y con los hogares de los coleccionistas, es decir, el artista seguiría una serie de convenciones para hacer "funcionar" su obra dentro del mundo del arte.

1.2 Los mundos del arte y la fuerza de las convenciones

En la música también existen ese tipo de convenciones que hacen posible la cooperación y participación de los músicos y las obras en concursos, ciclos de conciertos, conciertos, grabaciones. Estas convenciones tienen que ver con el tipo de obra, es decir la formación musical, refiriéndonos al tipo y cantidad de instrumentos para el cual la obra está escrita y la duración de la pieza, entre otros.

Las formas de trabajar y de crear, el tipo de instrumentos, el contexto para el que se crean, todo se cristaliza en torno a una serie de convenciones sociales que determinan la obra, alrededor de una serie de agentes que tienen una especial motivación y un deseo concreto de dar forma a una expresión artística concreta.

En mi experiencia participando desde diferentes ángulos en la producción de la música (como intérprete, gestora, editora, discográfica e investigadora) he podido constatar, al igual que lo hiciera Howard Becker, que la música y el arte se expresan gracias a una acción colectiva², pero también he constatado que para que los agentes productores de significado se pongan en marcha y se inicie el proceso creador, debe existir el liderazgo de alguno de los agentes productores de significado. Debe existir un agente motivado y con la suficiente visión y deseo de construir, que inicia el movimiento creador, un agente que pone en marcha un proceso que continuará impulsado después, por la inercia generada por la energía individual y colectiva de la totalidad de los agentes.

² BECKER, Howard. Art as a Collective Action cites in TANNER, Jeremy (Ed.) *The Sociology of Art. A Reader*. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York. 2004

He podido observar la interdependencia de los agentes productores de significado de los diferentes sub-campos, específicamente de la canción. El cantante de canción artística depende del trabajo del o la acompañante y de sus habilidades concretas. Aunque en un primer momento se pudiera pensar que el repertorio de un cantante está determinado únicamente por sus gustos personales y sus habilidades técnicas, he podido constatar que esta situación no es verdadera pues la escogencia del repertorio depende también de las habilidades, destrezas técnicas y gustos del/ la acompañante.

De igual forma, en el mundo de la creación musical existen factores condicionantes, es decir, aunque existan compositores que escriban obras tan largas que no pueden ser programadas o para formaciones tan grandes y complejas que no existen agrupaciones que las puedan interpretar, también existen los compositores que hacen obras para formaciones más comunes y de duración "convencional". Existen limitaciones económicas que determinan la cantidad de ejecutantes que se pueden contratar, limitaciones espaciales en las salas de concierto, etc. Esto indica que hay una serie de condiciones que determinan el acto creativo y que facilitan, o no, la difusión de la obra artística.

En el pasado me encontré ante la situación de no poder realizar una grabación debido a diferencias personales con alguno de los acompañantes, cuya colaboración y habilidades eran esenciales. El hecho de hallarme en un medio en el que los instrumentistas de su tipo no se encuentran fácilmente, determinó el resultado final, es decir, la cancelación de la producción discográfica. Este ejemplo ilustra como situaciones personales y medio ambientales son determinantes en la producción del hecho musical. En este caso no bastó la preparación. El artista sin duda depende de los otros y es un hecho que ha de aceptarse.

La producción de la obra musical también se rige por una serie de convenciones, de "normas" que determinan la manera en que los agentes productores de significado se relacionan e interactúan. Algunas de estas convenciones se negocian de manera continua pero otras permanecen en el tiempo; por ejemplo, en el campo de la canción artística, se da por sentado que los intérpretes siguen al pie de la letra la partitura y sus indicaciones.

En mi labor de cantante, proviniendo originalmente del sub-campo de la canción folclórica, me encuentro a menudo limitada por las convenciones, a mi manera de ver "estrictas", del sub-campo de la canción artística. Esta situación se pone de manifiesto

en mi calidad de intérprete cuando por motivos expresivos siento la necesidad de alargar una nota o de hacer un silencio mayor al escrito en la partitura. En estas situaciones he tropezado con la opinión "automática" del acompañante que me recuerda que la partitura se debe interpretar tal y como está escrita, respetando fielmente las indicaciones del compositor. La situación cobra especial importancia cuando constato que un pequeño cambio en la interpretación de mi parte afecta al otro participante, recordándome que somos inter-dependientes.

Se pone de manifiesto una vez más la existencia de una serie de convenciones que rigen cada sub-campo al tiempo que definen la manera de actuar de cada uno de los agentes productores de significado.

...las convenciones dictan la forma en la que los materiales y sus abstracciones se combinan, de la misma manera que ocurre en la forma de sonata o la forma poética de soneto. Las convenciones sugieren la dimensión apropiada de la obra musical o dramática, el tamaño y la forma adecuada de una escultura. Las convenciones regulan las relaciones entre los artistas y la audiencia, especificando los derechos y obligaciones de los dos.³

Un caso interesante en el que se observa la fuerza de las convenciones es en los concursos de composición. Hace unos años el Barcelona Festival of Song y la Orquesta Filarmónica de Bogotá convocaron un concurso de composición de obra vocal en el que se establecían como requerimientos la creación de un ciclo de canciones para soprano y acompañamiento instrumental de hasta cinco instrumentos. El texto -en español, portugués o catalán- debía ser de un poeta iberoamericano. Todas estas regulaciones condicionan un cierto tipo de obra que ha de responder a las características solicitadas.

Si examinamos las motivaciones de tales exigencias descubriremos que existían razones extra-musicales que condicionan el quehacer del compositor: la limitación de presupuesto y la imposibilidad del festival para contratar a más de cinco instrumentistas jugaban un rol capital. El espacio en el que las obras se ejecutarían también determinó esta convención, pues la sala de conciertos a la que se tenía acceso era de un tamaño específico que también influyó en las bases del concurso.

El ganador de este concurso, el joven compositor colombiano Fabián Roa, obtuvo en el mismo año, otros cinco concursos internacionales de composición de gran prestigio. En conversación personal con el creador, este expresó que creía saber qué era lo que se esperaba de las obras que participaban en los concursos. Es decir, sin restar mérito a su talento, el compositor era consciente de que en los concursos de música

³ IBID p.90.

"contemporánea" se esperaba de él un cierto tipo de lenguaje musical, un cierto tipo de complejidad y un cierto estilo, que correspondía con el estilo en el que los compositores contemporáneos escriben. El compositor de manera consciente elige "jugar con las reglas" tácitas de los concursos para obtener el premio y reconocimiento, aunque probablemente su instinto natural le impulsaría a componer obras en otro estilo, quizá más melódico, estilo que a los oídos de los jurados sonaría como "pasado de moda" o anacrónico. El mismo compositor comentaba que "le agradaría hacer música más accesible para el público y los músicos y que de hecho estaba escribiendo paralelamente a sus obras "académicas", obras de corte popular con objetivo comercial y de disfrute."

Al analizar el caso de Roa, pienso en el del compositor argentino Carlos Guastavino, quien decidió continuar componiendo en un estilo neo-romántico en un momento en el que sus contemporáneos experimentaban con el dodecafonismo y con el serialismo, con la finalidad de integrarse en las corrientes internacionales de la música. Al tomar esta decisión el compositor se auto-aisló, siendo muy criticado por sus colegas quienes lo consideraban "pasado de moda". La situación llegó a tal extremo que el creador escribió tangos usando un seudónimo para poder subsistir. Paradójicamente al final de sus días, Guastavino vivió de sus *royalties* siendo sus obras las más interpretadas en contraste con las de sus contemporáneos que rara vez se escuchan.

Las situaciones de Roa y de Guastavino ponen de relieve que cuando se rompen o intentan romper una serie de convenciones aceptadas dentro de un campo definido, se está "atacando" un orden, un sistema estratificado. Las convenciones establecen formas de cooperación dentro de redes de personas que constituyen el mundo musical o un sub-campo. En nuestro caso nos referimos a los sub-campos de la canción artística, folclórica o popular. El sistema, al menos en un primer momento, "premia" a los que respetan las normas y usan las convenciones de la manera previamente establecida por el sub-campo.

Podemos concluir entonces que solo se logrará entender la obra de arte si se entienden los movimientos e interacciones de los agentes productores de significado dentro de su grupo social y dentro de su sub-campo.

Si volvemos a los conceptos de Bourdieu de *habitus* y *campo* expuestos en el capítulo de *performance*, podemos inferir que el *habitus* consiste en una serie de disposiciones que permiten a un actor concreto percibir el mundo del arte, en este caso, el mundo musical, y a partir de allí generar un conjunto de prácticas sociales y

culturales adquiridas durante un largo proceso de formación y socialización dentro de la familia y la escuela, procesos determinados por la posición del actor dentro de una clase determinada.

El concepto de *campo* estaría determinado por el conjunto de posibles posiciones a tomar. La producción del arte, el proyecto creativo, se genera cuando se produce una intersección del *habitus* en una posición determinada del *campo*. Las posiciones que los agentes productores de significado toman dentro de un campo, están de alguna manera determinadas por la historia misma del campo, de su desarrollo, de los estilos que se han desarrollado a históricamente dentro de este campo, formas de representarse, etc.

1.3 La sociología de la obra musical

La sociología de la obra musical no pone su atención en el artista individual, es nuestro caso el compositor, sino en las relaciones entre este compositor y un grupo social particular, sus relaciones con otros compositores y creadores de su entorno y con los otros agentes productores de significado (audiencias, editoriales, discográficas, festivales, intérpretes, recursos tecnológicos, medios de comunicación, etc.).

Al poner nuestra atención en las redes de agentes productores de significado y en sus relaciones podremos hablar de igual manera de una canción popular, artística o folclórica, puesto que no estamos haciendo un análisis estético sino un análisis de la organización social.

Este tipo de aproximación permite ser coherente con el modelo de definición de canción "sin fronteras" que he desarrollado en el capítulo de *performance practice*. Soy consciente de que este análisis va en "contravía" con los análisis tradicionales que diferencian de manera tajante el mundo de la producción artística y el de las otras tradiciones tales como el folclor, considerando que este se sitúa en un nivel más bajo de una escala de valores preestablecida. Aunque este trabajo tiene como objeto de estudio el sub-campo de la canción artística, espero que el mismo sirva de modelo para posteriores trabajos enfocados en los mundos de la canción folclórica y popular.

1.4 La canción artística latinoamericana: se inicia la difusión en el siglo XX

En los albores del siglo XX, sobre todo a partir de la década del veinte cuando los compositores latinoamericanos empezaron, de una manera consciente, a inspirarse en las fuentes folclóricas y populares y a escribir en su propia lengua, tomando textos de

poetas nativos, se inició la época más prolífica de la canción artística latinoamericana. En este momento de “boom” del movimiento nacionalista, al mismo tiempo la poesía, la literatura, la pintura, la música y movimientos sociales y políticos dirigieron sus energías para buscar un sonido nacional, una imagen nacional, en suma, para buscar la identidad propia.

Figura importante para la difusión del género, al menos en Argentina, Brasil y España fue la soprano catalana Conxita Badía (1897-1975), quien se refugió en Argentina tras la guerra civil española. Badía, fue la dedicataria de decenas de canciones escritas por compositores latinoamericanos y españoles de su época.

A su regreso a Barcelona en 1946 desempeñó un papel importante en la promoción de la canción latinoamericana entre sus alumnos de canto, alumnos que procedentes de todo el mundo acudían a sus clases en los *Cursos internacionales de Santiago de Compostela* en donde enseñó durante más de veinte años. En estos cursos promovió las obras de los compositores argentinos, especialmente la obra de Guastavino y Ginastera.

Observar la carrera de Badía deja ver de manera clara la importancia de las redes de cooperación en los mundos del arte, pues gracias a su inserción social y a su contacto con importantes personalidades de la época, su trabajo cobró mayor repercusión. Al leer su biografía toma relieve como su importancia depende de la cantidad y relevancia de sus relaciones. Se cita que conoció a Felip Pedrell, que fue alumna de Granados, amiga de Falla, contemporánea y amiga de Frederic Mompou, de Blancafort, de Toldrá y se hace referencia continua a lo que dijeran Schoenberg y Casals de su interpretación musical. La opinión de este o aquel personaje le otorgan significado a su trabajo y contribuyen sin duda a potenciar las posibilidades de difusión del repertorio interpretado.

La época en que la cantante estuvo viviendo en Argentina, fue además una época de expansión cultural y de florecimiento del movimiento nacionalista en Argentina. Esta época fue de gran actividad y en ella las editoriales musicales estaban en pleno auge y compositores de todo el cono sur publicaban sus obras en la Ricordi Americana con sede en Buenos Aires. Buenos Aires recibió a intelectuales y músicos provenientes de España que huían de la guerra civil española y a italianos y alemanes que escapaban de las guerras mundiales europeas.

Badía estuvo situada en los círculos adecuados en el momento histórico “adecuado”. Su trabajo de intérprete fue muy apreciado por los compositores de su época tanto en Barcelona como en Argentina y a ella le dedicaron numerosas canciones. Dedicar una canción a una cantante de reconocimiento, significa, además de una muestra de admiración y de aprecio, una posibilidad de mayor difusión y exposición del trabajo del compositor en escenarios importantes.

Estos primeros pasos para lograr la difusión que se iniciaron con el siglo XX y hasta más o menos la década del 40 fueron lentamente perdiendo impacto debido en gran parte al hecho de que las partituras no se reeditaron y a que las redes de intercambio en grupos tan reducidos no tenían gran poder de transformación por las dificultades para realizar grabaciones, para viajar y sobre todo por la pequeñez misma del contexto de ejecución de la canción artística. La mayoría de las canciones permanecieron sin publicar en archivos familiares o bibliotecas en donde las posibilidades de difusión se hacían cada vez más difíciles. Tendremos que esperar a los últimos diez años del siglo y al advenimiento de Internet para empezar a ver brotes esperanzadores para la canción.



2. Siglo XXI: Nuevos mundos de creación, estudio y promoción para la canción artística latinoamericana: el Barcelona Festival of Song

2.1 El nacimiento de un sueño

En mi faceta de intérprete y coherente con mi sentido de compromiso con la promoción del repertorio de canción artística latinoamericana, comencé hace unos años a pensar en diferentes maneras para difundir a escala mayor el repertorio de canción artística latinoamericana. Muy temprano identifiqué el círculo vicioso que mantenía a las canciones en la oscuridad descrito en el capítulo de creación; falta de valoración en los países de origen, falta de investigaciones, publicaciones, grabaciones y ejecuciones. Este círculo vicioso se completa cuando el repertorio no forma parte de los currícula de universidades y conservatorios que continúan anclados en modelos pedagógicos eurocéntricos.

Tempranamente entendí que para romper este círculo vicioso se requerían acciones a varios niveles, siendo la primera la investigación, seguida por la publicación, grabación, ejecución y enseñanza del repertorio. Por esta razón emprendí el camino que me llevó a publicar un primer libro en el año 2005 titulado *La canción artística latinoamericana: Antología crítica y guía interpretativa para cantantes*, editado por Edicions Tritó de Barcelona. Simultáneamente trabajé en grabaciones, conciertos, artículos e inicié mi labor como profesora y artista visitante en diversas universidades de los Estados Unidos.

El contacto con el mundo académico de los Estados Unidos y el hecho de haber vivido en este país por algunos años, tuvieron un efecto importante en la manera de concebir la forma de promover el repertorio. Al observar que los estudiantes de canto viajaban a Europa en los veranos para hacer cursos dedicados, por ejemplo, a la ópera en Roma o al Lied en Alemania, me percaté que no existía nada similar para el estudio de la canción latinoamericana y española y consideré la idea de crear un espacio dedicado al estudio de la historia e investigación de este repertorio, en Barcelona.

Este debía ser un espacio en donde se integraran investigación, creación, ejecución y difusión. Es este aspecto se diferenciaría de los cursos de verano antes mencionados que solo se preocupan de aspectos interpretativos. Consideré que repertorios como el latinoamericano o el español, necesitaban mucho más que centrarse en la interpretación,

por tratarse de repertorios prácticamente desconocidos. Nació entonces la idea de crear el Barcelona Festival of Song, un curso de verano dedicado al estudio de la historia e interpretación del repertorio vocal iberoamericano.

2.2 Temática tratada y evolución

El Barcelona Festival of Song (BFOS) se inauguró en el 2005 como un ciclo de conciertos dedicado al repertorio para voz y guitarra de compositores españoles y catalanes. En este primer año el festival se limitó a presentar trece conciertos para voz y guitarra y no tuvo ningún componente académico. Como tal no se diferenciaba de los otros muchos festivales musicales y no aportaba nada significativamente novedoso a la difusión del repertorio y sus compositores.

Solo fue hasta el 2006 cuando el BFOS adoptó la estructura que mantiene hasta hoy que tiene como ejes centrales el *Curso de historia e interpretación del repertorio vocal de América Latina y España* y el *Ciclo de conciertos de música de América Latina y España*. El curso está dirigido a cantantes líricos, pianistas, guitarristas, musicólogos y compositores y el objetivo es proporcionarles las herramientas para que estos músicos puedan en el futuro, y por si mismos, continuar con la investigación e interpretación del repertorio. Durante diez días los participantes tienen la oportunidad de sumergirse en el repertorio y aprender sobre su historia, literatura y compositores. Para lograr este objetivo se invita a profesores especialistas provenientes de diferentes países y universidades y a un compositor a quien se le comisiona la creación de un nuevo ciclo de canciones que se estrena durante el festival.

El objetivo de este evento ha sido posicionarse como un espacio único e integrador que contribuya a la difusión internacional del repertorio, crear un espacio para la ejecución de las obras de los compositores Iberoamericanos y una oportunidad para la reflexión académica.

Al proporcionar al estudiante una visión completa del repertorio desde la música y la musicología la esperanza ha sido la de contribuir a formar intérpretes (cantantes, pianistas y guitarristas) que tengan conocimiento del contexto de creación del repertorio y que gracias a esto puedan “convertirse”, de alguna manera en agentes productores de significado más activos y conscientes.

Idealmente pretendemos “crear” un mundo del arte al participar de una manera activa en la difusión del repertorio y al poner en contacto a la mayor cantidad de agentes

productores de significado posibles. Es decir, comisionar compositores, invitar a musicólogos e intérpretes, analizar aspectos históricos, de dicción, de interpretación musical, todo con el fin de permitir al participante, cualquiera que sea su posición como agente productor de significado, enriquecerse y fortalecer el desarrollo de la red de cooperación necesaria para lograr una mayor difusión de la música.

Paralelamente al curso, se celebra un ciclo de ocho conciertos, que poco a poco ha ganado un lugar en la escena musical de Barcelona, todos públicos y gratuitos. Los dos últimos interpretados por los participantes del curso. En el 2012 el festival celebró su octava edición.

El curso, que dura diez días en el cual se imparten setenta horas de clase, incluye sesiones de historia, repertorio, dicción del español, catalán y portugués del Brasil para cantantes, sesiones de trabajo corporal, visitas a archivos y bibliotecas y clases magistrales de interpretación.

Al lograr un equilibrio entre aspectos musicológicos e interpretativos creemos que posibilitamos un real impacto, a largo plazo, en la difusión y preservación del género.

El curso se imparte en inglés. Es interesante preguntarse por qué el curso se imparte en inglés y no en español, sobre todo si este se desarrolla en Barcelona y su temática central es el repertorio Iberoamericano. La decisión de hacer el curso en inglés se relacionó con el hecho de que esta es la lengua unificadora, común a personas provenientes de diferentes países, unido al hecho de que el grupo de cantantes que hasta ahora ha expresado mayor interés en el repertorio, se encuentra en los Estados Unidos y Europa. Hasta el 2011 los participantes provenían en un 91% de universidades de los Estados Unidos, en un 7% de Canadá y un 1% de Europa y América Latina. El perfil de los participantes al curso ha ido cambiando con los años; al inicio los estudiantes fueron en su mayoría estudiantes de pregrado o graduados de la carrera de canto. Desde hace cuatro años la mayoría de ellos han sido estudiantes de doctorado de canto o profesores universitarios.

2.3 Un proyecto de visibilización: obstáculos

Me interesa entonces observar las posiciones que los agentes productores de significado del hecho musical han tomado en el caso concreto del BFOS al igual que las relaciones entre los compositores, intérpretes y en general con dichos agentes (audiencias, editoriales, discográficas, festivales, intérpretes, etc.).

Este evento que inicialmente se origina por el impulso de una sola persona poco a poco ha incorporado a diferentes agentes productores de significado, tales como profesores, musicólogos, compositores, cantantes y pianistas. Lentamente ha obtenido el apoyo de diversas instituciones culturales de la ciudad de Barcelona al tiempo que algunas puertas han permanecido cerradas. En este punto me refiero al apoyo económico del gobierno, puesto que el festival nunca ha recibido una subvención del gobierno de la ciudad de Barcelona o de la Generalitat de Catalunya.

La falta de recursos económicos ha sido el obstáculo y debilidad más importante que ha tenido que enfrentar el BFOS. El festival se inició gracias a mi inversión personal de tiempo y dinero y a la donación generosa de tiempo y trabajo por parte de los músicos e investigadores que acuden como profesores y ejecutantes. Durante los primeros seis años solicité ayuda gubernamental en forma de subvenciones para la cultura que fueron todas denegadas a pesar de poder demostrar que el festival ha ido creciendo en participación y visibilidad a través del tiempo.

Es muy probable que la falta de apoyo económico por parte del estado se deba sobre todo, al hecho de que el equipo que desarrolla el evento está compuesto por personas de diversas nacionalidades distintas a la española y el sistema de adjudicación de subvenciones asigna puntos relacionados con el origen, es decir, asigna puntos si el solicitante es de origen catalán y no los asigna si es extranjero. En este caso, el hecho de ser extranjeros ha constituido una clara desventaja para la obtención de apoyo gubernamental. También podría ser cierto que desconocemos los códigos necesarios para la consecución de estas subvenciones o que simplemente carecemos de la red de contactos que facilita el acceso a estos beneficios, por ser nosotros mismos parte de una minoría étnica en España. En este aspecto se evidencia la importancia de las redes de contactos para la promoción de la obra musical.

Sin embargo, de manera indirecta, importantes instituciones estatales apoyan el evento con la cesión de espacios. Estas instituciones han colaborado a través de personas, individuos que han conocido el proyecto y han visto su importancia y de esta manera han involucrado a las instituciones que dirigen. Es decir, el contacto personal y la cercanía al proyecto han sido determinantes para estas colaboraciones. Instituciones como la Residencia d'Investigadors del CSIC, la Biblioteca de Catalunya, Transports Metropolitans de Barcelona, Barcelona Turisme Creatiu, el Ateneu Barcelonés, el Orfeó Gracienc, el Auditori de Barcelona, el Institut de Estudis Nordamericans, el Instituto de

Estudis Catalans y el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya se han unido al esfuerzo de sacar adelante el BFOS. También ha sido determinante la colaboración de los profesores, compositores, investigadores y artistas invitados quienes han llegado a Barcelona patrocinados por sus instituciones de origen.

Una clara desventaja es el hecho de estar liderando el proyecto sin un equipo permanente de apoyo y como iniciativa privada, este hecho tiene como efecto que la consecución de patrocinios está limitada por la cantidad de horas libres necesarias para acudir a las instituciones a explicar el proyecto e invitarlas a participar.

Otro obstáculo de gran importancia ha sido el hecho de estar promoviendo un género que es prácticamente desconocido y perteneciente al mundo de la música “clásica”. Nuestra audiencia es reducida y de una media de edad superior a los 45 años. Nos enfrentamos al reto de la creación de nuevas audiencias de un género que aparece como “anticuado”.

La misma *performance practice* de la canción artística enmarcada dentro de las tradiciones de la música clásica occidental, se presenta obsoleta en un mundo en el que las revoluciones culturales del postmodernismo y postestructuralismo -que enfatizan la decadencia de las metanarrativas⁴ y argumentan que el significado de la obra de arte se produce en el momento mismo del consumo-, nos ha llevado a desarrollar audiencias que interactúan y participan a diferencia de las tradicionales audiencias pasivas de la música clásica. Pareciera como si la música clásica siguiera anclada en el pasado, perpetuando un modelo que fomenta la división entre la alta cultura y la cultura popular en la que se asigna más valor a la primera.

Esta división puede estar en la base de dificultad para llegar a mayores audiencias que se viene observando en los últimos años y que ha sido cuantificada por las encuestas del *National Endowment for the Arts* (NEA) que demuestran que entre los años 1982 y 2008 las audiencias para la música clásica han disminuido en un dramático 30%.⁵ Simultáneamente asistimos al cierre de numerosas orquestas sinfónicas en los Estados Unidos, debido a la falta de presupuesto, hecho directamente relacionado con la disminución de las audiencias.

⁴ DOCHERTY, Thomas. *Postmodernism: A Reader*. New York and Oxford: Columbia University Press, 1993.

⁵ TEPPER, Steven J. y BILL, Ivey, Eds. *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life*. New York: Routledge, 2008.

Esta situación puede estar vinculada a los espectaculares cambios que se han producido en la sociedad y a sus modos de participación. Hacia finales del siglo XIX y durante el siglo XX, se esperaba que la audiencia asistiera a un concierto asumiendo un rol del todo pasivo. Con la llegada de las nuevas tecnologías las audiencias empiezan a interactuar en el mundo real y virtual, al tiempo que pueden estar dispersas en el espacio y tiempo, gracias a tecnologías como Internet.

Junto con esta noción de dispersión se ha dado paso a un paradigma en el que el individuo puede responder y contribuir con sus ideas y participar de una manera completamente activa.⁶ Este fenómeno que se observa a diversos niveles en la cultura popular es un fenómeno que no ha alcanzado a la música “clásica” que sigue anclada en el modelo antiguo. Hoy en día a través de Internet se pueden observar conciertos en vivo, se puede opinar sobre los mismos e interactuar con los ejecutantes desde la tranquilidad de la casa.

El hecho de que en el mundo de la música “clásica” este tipo de interacción no sea posible o que aun no hayamos pensado maneras de hacer esto posible, puede ser un factor que contribuye a que las audiencias de este tipo de música sean cada vez más pequeñas.

Otro factor que ha sido relacionado con el descenso de las audiencias para la música clásica está relacionado con el hecho de que la música clásica se ha quedado de alguna manera “anclada” repitiendo las mismas obras una y otra vez, a la manera de un museo que conserva las colecciones de artistas del pasado, dejando muy poco espacio para la ejecución de obras nuevas y para la emergencia de nuevos artistas.⁷ En este punto surge una oportunidad para repertorios “nuevos” como es el caso del repertorio de canción artística latinoamericana.

2.4 Construyendo una narrativa para la canción artística latinoamericana

Al intentar evaluar el efecto que tiene, a nivel de difusión, un evento como el Barcelona Festival of Song llegamos a la conclusión de que el mayor efecto es de naturaleza simbólica, pues cuando se otorga un espacio para la ejecución de las obras, tácitamente se está visibilizando al compositor y a su obra y se le está invistiendo de valor. El mensaje que se construye es el de que esta música, este compositor y este

⁶ JENKINS, Henry. *Convergence Culture*. New York: New York University Press, 2006 p.3.

⁷ ROTHSTEIN, Edward. “The New Amateur Player and Listener,” en *The Orchestra: Origins and Transformations*. Peyser, Joan, Ed. New York: Charles Scribner’s Sons, 1986. pp. 533–549.

repertorio en particular, son dignos de ser escuchados en salas de concierto internacionales y sobretodo dignos de convertirse en objetos de estudio. Es decir, el hecho mismo de realizar un curso, de generar un espacio académico para el análisis y estudio del repertorio, revela un mensaje a la comunidad internacional; es una prueba de existencia y de calidad. El hecho mismo de anunciarse en la misma publicación⁸ en la que se anuncian tradicionalmente los cursos dedicados al estudio de la ópera y el lied, sin duda deja en el inconsciente del lector un mensaje sobre el valor y validez del repertorio.

No pretendo con esta aproximación sugerir que la obra de arte, la obra musical en nuestro caso, es únicamente obra de arte cuando es visibilizada y reconocida. La obra en si misma tiene un valor intrínseco, casi espiritual e intangible que tiene la capacidad de comunicar y conmover a la audiencia a diferentes niveles de su conciencia. Este hecho es irrefutable al tiempo que intangible e imposible de medir por su subjetividad. Pero aunque reconocemos esta propiedad de la obra artística “per se”, somos conscientes de la necesidad de que la obra y sus “creadores” sean visibilizados y reconocidos según unos parámetros de valor impuestos por la sociedad. Parámetros estos que cambian según las épocas, culturas y en general contextos sociales.

Es decir, lo que es arte para un grupo social puede no serlo para otro, o lo que es considerado arte en una época puede no serlo en otra. Las obras de arte de valor son al final objetos socialmente contruidos por la interacción de una red de agentes productores de significado⁹ y en ese proceso intervienen factores conscientes e inconscientes de parte de estos agentes. Al final, obras de arte y gustos son construcciones socialmente determinadas.¹⁰

La pregunta que surge entonces, es si con la organización de un evento como el Barcelona Festival of Song estamos condicionando conscientemente un conjunto de códigos que asignan valor a determinadas obras artísticas y a sus creadores con el fin de investirles de valor a los ojos de grupos sociales que previamente no consideraban estas obras “artísticas” por desconocimiento de las mismas, es decir por no conocer de la

⁸ El BFOS se anuncia en la revista *Classical Singer* una revista editada en los Estados Unidos que llega a 6000 cantantes líricos y a universidades y conservatorios de todo el mundo.

⁹ DENORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. University of California Press, 1997.

¹⁰ HENNION, Antoine. “Music and Mediation: Towards a new sociology of music”. En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. M. Clayton, T. Herbert. R. Middleton (Ed). London, 2003. pp. 80-91.

existencia del repertorio, o por conocer de su existencia y no haberlo ubicado en un sitio de valor artístico.

Si analizo las motivaciones que me llevaron a organizar un evento como el que ahora estudiamos, tengo inevitablemente que reconocer una agenda ideológica de fondo, una necesidad de visibilizar y valorizar lo previamente ignorado, una “revancha” histórica que tiene que ver con el hecho de que he nacido y crecido en América Latina sintiéndome parte de una nación “periférica”¹¹ en la música académica. Una agenda que se empezó a forjar de manera consciente cuando pude constatar que la música latinoamericana no formaba parte de los currícula universitarios y de los conservatorios del país en el que crecí, que era paradójicamente un país latinoamericano.

Como ha sido explicado en el capítulo primero dedicado a la creación del repertorio de canción artística latinoamericana en el contexto del nacionalismo musical, esta postura no es infrecuente, pues detrás de todos los movimientos nacionalistas han existido agendas políticas e ideológicas que tratan de revalorizar y visibilizar determinadas expresiones artísticas con determinados fines. En el caso de las motivaciones que llevaron a la creación del Barcelona Festival of Song podría estar también la necesidad de una minoría de que sus rasgos culturales y patrimonio cultural sean reconocidos y valorados por la cultura dominante.

Sin embargo debo reconocer que a pesar de tener esta motivación, existe un factor inherente a las obras en sí que no puede ser alterado, ni por decirlo de algún modo “manipulado”. Es el valor intrínseco de la obra, su capacidad de conmover, su cualidad estética que es la que en un primer momento impresiona al músico cuando pone la partitura en su atril y toca la obra por primera vez, fenómeno que he experimentado en primera persona cada vez que me aventuro a descubrir una obra nueva escrita por un compositor latinoamericano. Esta situación la repito una y otra vez debido a que el repertorio de canción artística latinoamericana que ejecuto es un repertorio del cual existen pocas grabaciones e incluso ediciones. Cada acercamiento a una nueva obra descubre para mí todo un universo estético y sensual antes desconocido que me produce

¹¹ Esta es una referencia a la definición tradicional de nacionalismo musical, a la que me referí en el capítulo de creación, que considera nacional a la música producida por los países periféricos en contraste con los países centrales que son poseedores de los saberes y tradiciones de la cultura “central”.

una reacción inmediata de aceptación o de rechazo, independientemente de los factores sociológicos antes mencionados que construyen a la obra musical.¹²

Sin embargo, y coincidiendo con Obstan, creo que el BFOS contribuye a la construcción-invencción de una tradición:

“la tradición inventada esta formada por un conjunto de prácticas y rituales de naturaleza simbólica, normalmente controladas por reglas que se expresan de manera directa o tácita, que buscan inculcar valores, normas y comportamiento por repetición, lo que implica de manera automática una continuidad con el pasado.”¹³

Aunque es aventurado adelantarme a declarar que el BFOS ha construido una tradición, hecho que sólo se podrá evaluar a la luz de los años, puedo afirmar que en el seno de este evento se desarrollan un conjunto de prácticas de naturaleza simbólica y estética que contribuyen a la creación de una tradición y sin duda de una narrativa.

Observar el desarrollo del BFOS en relación con el contexto en el que se ha desarrollado, con las personas e instituciones que han participado y contribuido a su nacimiento y desarrollo obliga a observar los factores extra musicales que han dado forma a este evento. Una mirada sociológica más que una mirada estética nos permitirá entender los diferentes niveles en los que este evento contribuye a la difusión del repertorio y a entender de qué manera el hecho de visibilizar y valorizar el repertorio contribuye a “incrementar” su valor estético, convirtiendo a la obra musical, en nuestro caso a la canción en un objeto socialmente construido.¹⁴

El análisis de la “construcción” que toma lugar dentro del Barcelona Festival of Song lleva a explorar de nuevo los terrenos de la *Performance Practice*, utilizando esa tabla permeable en la que las canciones (canción artística, folclórica y popular), se desplazan según el movimiento de sus agentes productores de significado.

En este punto se hace necesario reflexionar sobre los diferentes agentes productores de significado que han contribuido a la creación del BFOS. Me enfocaré en los agentes productores de significado más activos que en mi opinión son los alumnos asistentes al curso, los profesores y artistas invitados y el grupo organizador.

¹² HENNION, Antoine. “Music and Mediation: Towards a new sociology of music”. En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. 2002. M. Clayton, T. Herbert. R. Middleton (Ed). London, 2003, pp. 80-91.

¹³ HOBBSBAWM, Eric J. (Ed). *The invention of tradition*. Cambridge University Press, 2012. p.1.

¹⁴ ZOLBERG, Vera. *Constructing the sociology of the arts*. Cambridge University Press, 1990. p.6.

2.4.1. Agentes productores de significado: Alumnos

En este apartado observamos el perfil de los alumnos del BFOS, poniendo especial atención en su lugar de procedencia y formación para intentar determinar las posibles causas de su interés en el repertorio y ver de qué manera, ellos, como agentes productores de significado de la obra musical, han sido influenciados por determinado contexto y valores y están contribuyendo a la construcción de la narrativa de visibilización y valoración del repertorio. Al mismo tiempo intentaré determinar el potencial que tiene su participación para generar cambios dentro de los campos de la canción artística, folclórica y popular latinoamericanas.

Para poder participar como estudiante en el BFOS el aspirante debe rellenar un formulario de aplicación orientado a conocer los antecedentes musicales y el nivel de formación vocal. A este formulario se deben adjuntar una fotografía y una grabación reciente en la que el aspirante canta tres obras del repertorio de canción artística. Al menos una debe ser de compositor iberoamericano. Con estos requisitos buscamos conocer el nivel de desarrollo vocal y el nivel de escolaridad y experiencia de los participantes.¹⁵

Desde su inicio, todos los participantes del BFOS han sido cantantes con formación académica universitaria en el canto que varía desde el pregrado hasta el doctorado. Un gran porcentaje de los estudiantes han finalizado su Doctorado en Artes Musicales (DMA) en voz y son profesores de canto provenientes de diversas universidades. Un hecho llamativo es que durante los primeros siete años del festival, el 91% de quienes participaron como estudiantes procedían de los Estados Unidos. Este hecho puede deberse en parte a que mi actividad como profesora y cantante se desarrolla sobre todo en universidades de ese país, lo que tiene el efecto de proporcionar más visibilidad al repertorio en general allí. Otro factor puede ser el hecho de que las campañas de *marketing* que diseñamos desde el festival para captar alumnos se hacen en inglés y se envían a miembros de la *National Association of Teachers of Singing* (NATS) de los Estados Unidos al tiempo que nuestra información aparece en la revista *Classical Singer* una revista norteamericana dirigida a los cantantes líricos especialmente de ese país.

¹⁵ Anexo12: formulario de inscripción para el Barcelona Festival of Song.

2.4.1.1. La canción artística latinoamericana y los “hispanos” en los Estados Unidos

Es interesante observar que del 91% por ciento de alumnos que mencionamos como provenientes de los Estados Unidos el 68% se considera hispano, término entendido según los parámetros de último censo poblacional realizado en los Estados Unidos en el 2010.¹⁶

“La población hispana o latina es definida como persona procedente o de ascendencia de México, Puerto Rico, Cuba, Suramérica, Centroamérica, España y cualquier otra cultura hispánica independientemente de su raza”.¹⁷

En el censo 2010 la pregunta que hace referencia al ser hispano o de origen hispánico se basó en respuestas individuales a las que las personas contestaron por autoidentificación. Los datos fueron recolectados siguiendo las normas dictadas por la oficina de gerencia y presupuestos (OMB- Office of Management and Budget's).

Estas normativas federales ordenan hacer una diferenciación entre los conceptos de etnicidad y raza para lo cual se realizan dos preguntas diferentes a las cuales se debe contestar por auto-identificación. La pregunta del origen hispánico fue introducida en el censo de los Estados Unidos en el año 1970 y hacía referencia al hecho de tener un apellido, lugar de origen o el español como lengua materna.¹⁸

De manera más específica, la persona de origen hispánico o latina es vista como persona de ascendencia, nacionalidad, linaje o país de nacimiento de la persona que responde o de sus padres o ancestros antes de llegar a los Estados Unidos. De acuerdo con los datos arrojados en el censo del 2010 los Estados Unidos tiene una población de 308.7 millones de personas de las cuales 50.5 o el 16% son de origen hispánico. La población hispana se incrementó de un número de 35.3 millones en el 2000 cuando constituía el 13% de la población general, a 50.5 millones que constituye el 16% de la población general.

Un hecho de suma importancia es que más de la mitad del crecimiento total de la población de los Estados Unidos entre el 2000 y el 2010 fue debido al incremento de la población de origen hispano. Además es notable constatar que en uno de cada cuatro

¹⁶ ENNIS, Sharon, RIOS-VARGAS, Merarys, ALBERT, Nora. *The Hispanic population: 2010*. U.S. Census Bureau. U.S. Department of Commerce, Economics and Statistics Administration, 2010.

¹⁷ IBID p.2.

¹⁸ A partir de entonces la pregunta del origen hispánico ha sufrido varios cambios y modificaciones con la finalidad de mejorar la obtención y fidelidad de los datos poblacionales.

condados los hispanos se incrementaron en más del doble de su número si se comparaban los datos del 2000.¹⁹

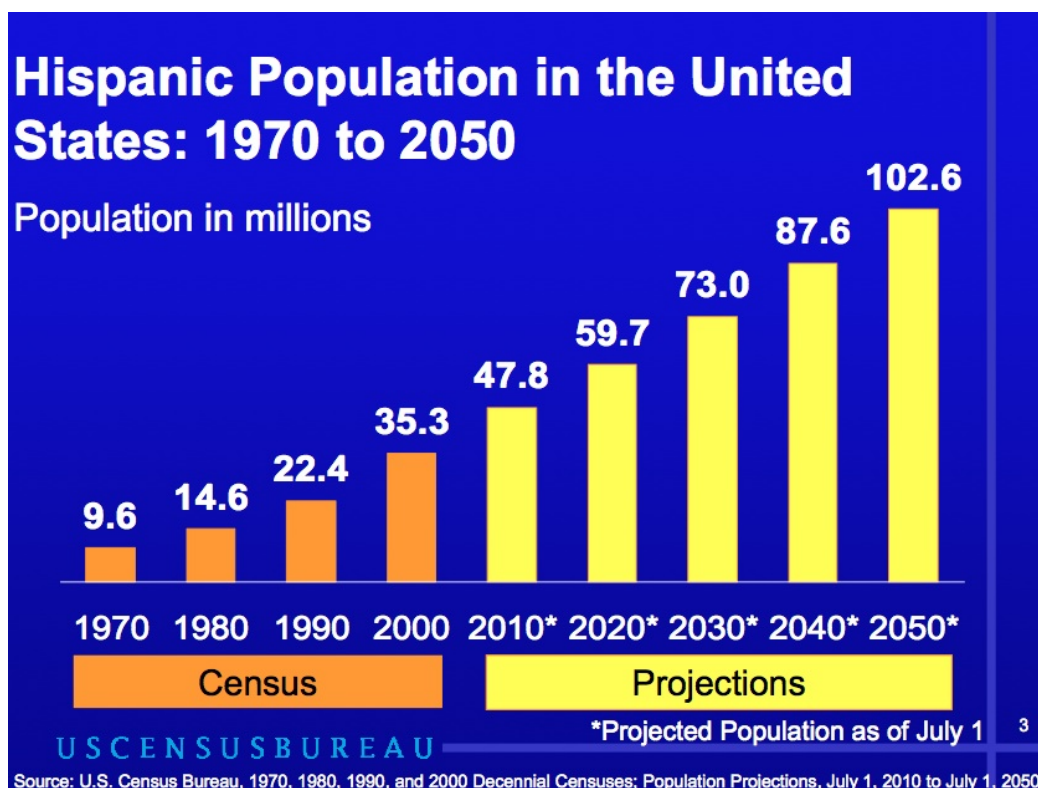


Ilustración 51: Gráfico que muestra el incremento espectacular de la población hispana de los Estados Unidos a partir de 1970. En este gráfico se observan también las proyecciones de crecimiento para los próximos 30 años que prevén que la población hispana supere los 100 millones de personas en el 2050. Gráfico extraído del U.S. Census Bureau

El hecho de tener un 16% de población hispana o latina en los Estados Unidos tiene unas implicaciones muy importantes desde el punto de vista de políticas, legislativas, presupuestarias y de políticas culturales. Un grupo de 50.5 millones de personas representa un potencial de mercado y electoral de gran importancia y esto significa que se tiene que invertir más en ese grupo, al tiempo que el grupo se convierte en un consumidor de gran relevancia. Hasta ahora la mayor parte de los estudios de mercado que analizan a los hispanos de los Estados Unidos han estado orientados al identificar tendencias de consumo de bienes distintos a la cultura, pero no se puede desconocer el potencial que este mercado tiene como consumidor cultural y como posible herramienta de promoción de repertorios y compositores que previamente estaban ignorados; el caso de la canción artística latinoamericana.

¹⁹ IBID.

Es incuestionable que no se puede poner unificar de manera indistinta a la población denominada “hispana” debido a que este grupo es muy diverso y está formado por subgrupos que exhiben diferencias culturales muy marcadas. Las características culturales de los hispanos provenientes del Caribe son dramáticamente diferentes de las de los provenientes de Sudamérica, solo por citar un ejemplo y además si miramos internamente dentro de los subgrupos divididos por país, volvemos a los dilemas de identidad que abordamos en el primer capítulo, pues personas de un mismo país de nacimiento pueden no compartir rasgos culturales ni sentirse identificados con las mismas cosas ya sea por diferencias de nivel cultural, social, de clase o económicas.

A pesar de estas diferencias, cuando las personas provenientes de los países de habla hispana y América Latina viven en los Estados Unidos tienden a autoidentificarse con el grupo de los “hispanos” o “latinos” probablemente debido a que la sociedad les clasifica desde el mismo momento de su llegada al país. Se produce entonces un proceso bilateral de autoidentificación debida a señalamiento. Este hecho tiene importancia porque los “hispanos”, a pesar de sus profundas diferencias adquieren una identidad de grupo que puede ser de ayuda a la hora de promover un repertorio que adquiera la identidad “hispana”.

El hecho de que el interés por el repertorio de canción artística latinoamericana (un repertorio asociado a grupos con alto nivel de escolarización), se esté incrementando en los últimos años en los Estados Unidos puede tener relación con la elevación del nivel cultural y educativo de este grupo a lo largo de los últimos cuarenta años. Tradicionalmente este grupo ha sido asociado a un bajo nivel cultural, pero esta tendencia también ha ido cambiando: mientras que el censo de 1980 reportó que sólo un 44% de los hispanos había completado su educación secundaria el número en 1990 fue de un 56%.

No obstante el nivel de educación de los hispanos con respecto al de la población general de los Estados Unidos este sigue siendo bastante bajo. Podemos observar esta tendencia en el gráfico proporcionado por el US Census Bureau.

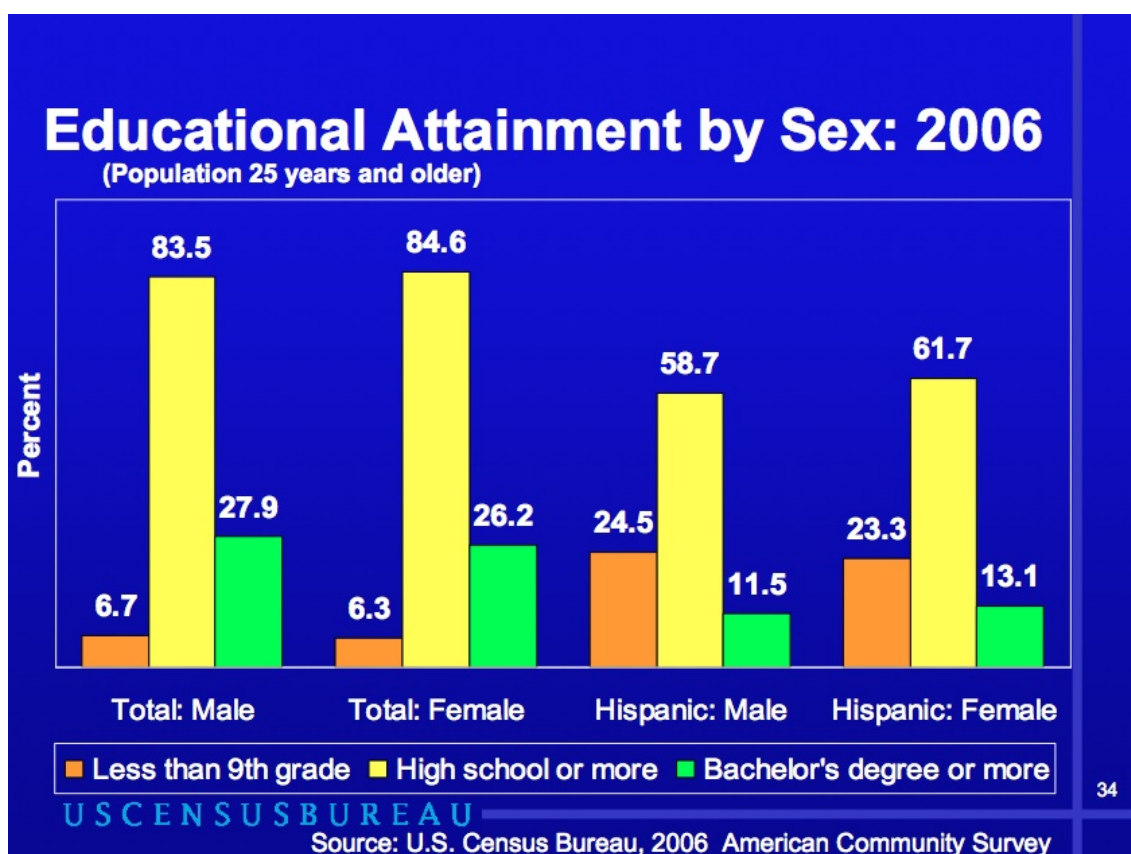


Ilustración 52: Gráfico que ilustra el nivel de escolaridad de la población hispana de los Estados Unidos en el que se observa que la mayoría de la población tiene una formación media. Aun el grupo graduados universitarios es muy bajo si se le compara con la población “blanca” de los Estados Unidos.

El nivel de escolaridad de la comunidad hispana de los Estados Unidos tiene una relación estrecha con el consumo de bienes culturales. Tal como cita William Martin²⁰ existen fuentes tales como *The American Symphony Orchestra League* que afirman que existe una conexión muy fuerte entre el nivel de escolaridad y el potencial que tiene una persona para apoyar, patrocinar o participar en eventos de música clásica.

Volviendo al BFOS el hecho de que el 91% de sus participantes, sean provenientes de los Estados Unidos y que el 68% se auto-definan como “hispanos” o “latinos” tiene un profundo significado y nos proporciona claves para la futura promoción y expansión del evento. La totalidad de este grupo de 91% pertenece a una segunda o tercera generación de hispanos en los Estados Unidos, es decir, sus padres o abuelos emigraron y esta tercera generación continúa interesada en sus raíces culturales e identificadas con

²⁰ MARTIN, William Todd: “The Cause and Effect Implications of Marketing and Public Relations Strategies Imposed on Hispanic Communities by American Symphony Orchestras”. PhD Dissertation The University of Texas at Dallas. 1998. p. 34.

el conjunto de valores de los considerados “hispanos”. Su interés en el repertorio podría deberse en parte a una búsqueda interior de elementos identificativos más alineados con el nivel educativo alcanzado que difiere del de sus ancestros.

Esta tendencia probablemente es una más de las maneras como la población hispana se representa a si misma de una manera mas “blanca”, es decir, con las implicaciones socio-culturales que esto conlleva. Recientes estudios que analizan el comportamiento de la población hispana y la manera como esta es percibida publica, social y políticamente,²¹ afirman que las representaciones contemporáneas de los hispanos tienden cada vez más a “aclararse” es decir, a alinearse más con las poblaciones “blancas”, con una tendencia a formar parte de una creciente clase media, que se comporta como la clase media tradicional “blanca” de los Estados Unidos, convirtiéndose con ello en “*the new mainstream*” y ganando de esta manera un impacto creciente en la cultural popular y musical. Esto es cierto en parte y para un grupo reducido de hispanos, como hemos observado en los datos arrojados por el censo.

En su libro *Latino Spin: Public Image and the Whitewashing of Race*²² la antropóloga Arlene Dávila comenta cómo en un reciente estudio realizado por el Pew Hispanic Center llamó la atención al hecho de que los latinos que se identifican a si mismos como “blancos” tiene generalmente niveles más altos de educación e ingresos que los latinos que se auto-identificaron en otras razas. Este hecho es sin duda un reflejo de las diferencias de clase y económicas trasplantadas desde América Latina. Es bien sabido que en América Latina en términos generales existe una profunda división de clases sociales que se relaciona con el color de la piel y el origen europeo. Esta histórica tendencia se trasplanta a los Estados Unidos y se mantiene entre los “hispanos” con las consecuentes diferencias en niveles de educación, consumo cultural, hábitos y estilo de vida en general.

Aunque el mercado musical señala la creciente aceptación de la música “latina” y el mercado que esto representa, es innegable, que el consumidor de la música popular “latina” no es generalmente el mismo que consumiría un género como el de la canción artística latinoamericana. En términos de mercado estamos hablando de un “nicho” muy específico cuyos miembros poseen un nivel educativo alto. Estas “europeizadas”

²¹ DÁVILA, Arlene. *Latino Spin: Public Image and the Whitewashing of Race*. New York University Press, New York – London, 2008.

²² IBID.

minorías hispanas en los Estados Unidos serían los más probables consumidores y transmisores del género que nos ocupa.

2.4.1.2 La búsqueda de repertorios “nuevos”

Otro factor que podría estar relacionado con el interés de los cantantes en este repertorio es que el ambiente en el que se mueven los jóvenes músicos es cada vez más competitivo y difícil, logrando que el gran número de estudiantes de música que siguen una carrera como ejecutantes, directores o compositores se encuentren cada vez con más obstáculos para poder hacer su carrera en el nuevo ambiente de la industria cultural. En este escenario pudiera ser que estos cantantes vieran a este repertorio “nuevo” como una manera de competir en el mercado musical con un producto “original” o por lo menos “novedoso”, sobre todo si tenemos en cuenta la situación de relevancia creciente de la población hispana y de su potencial como consumidor.

La mencionada situación de precariedad del mercado de trabajo para los músicos clásicos la podemos observar en el artículo publicado en diciembre de 1994 en el New York Times en el que el periodista Daniel Wakin²³ investigó lo que pasaba con los graduados de la prestigiosa *Julliard School of Music*, después de diez años de la graduación:

“Los resultados demuestran lo duro que es vivir como música clásico en una sociedad que parece empujar de manera creciente a la música clásica a los márgenes de la sociedad Las orquestas sinfónicas y los grupos de música de cámara se encuentran en situación de presión financiera por la disminución de las audiencias, el descenso de las ayudas del gobierno y por el encogimiento de la industria de grabación. Todo esto sumado a que las audiencias para la música clásica se están envejeciendo”.²⁴

En resumen podemos decir que son múltiples y variadas las motivaciones que impulsan a los cantantes líricos a interesarse por el repertorio artístico latinoamericano y a participar en el BFOS. Sus motivaciones pueden estar relacionadas con el crecimiento

²³ WAKIN, Daniel J. “The Julliard Effect: Ten Years Later en el New York Times, 12 de diciembre de 2004. (Online: http://www.nytimes.com/2004/12/12/arts/music/12waki.html?_r=1&ei=5088&en=3d0b508f57277c40&ex=1260594000&partner=rssnyt&pagewanted=all&position=

²⁴ Texto original traducido por la autora: “The results suggest how hard it can be to live as a classical musician in a society that seems increasingly to be pushing classical music to the margins, even as Juilliard and scores of other music schools pour out batches of performers year after year. Orchestras and chamber ensembles are under increasing financial pressure as subscriptions have dropped and government arts financing has dried up, the recording industry has shrunk and the median age of classical audiences is not getting any younger.”

de la población hispana en los Estados Unidos y con las dificultades crecientes que encuentran los músicos clásicos para hacer una carrera con el repertorio “tradicional”. Esto sumado a su afinidad por el repertorio desde el punto de vista estético y lingüístico.

2.4.2 Agentes productores de significado: Profesores y compositores comisionados

Otra de las piezas claves en la construcción del BFOS han sido sin duda los profesores, artistas y compositores invitados. Este grupo conforma un importante agente productor de significado cuya participación garantiza la transmisión del conocimiento sobre los compositores, técnicas, estilos, etc.

2.4.2.1 Barcelona Festival of Song 2006

Una observación detenida al grupo de profesores y artistas proporciona una idea sobre los contenidos del curso y sobre el tipo de redes de intercambio que se han venido construyendo a partir del festival del año 2006. En este año se realizó por primera vez el *Curso de historia e interpretación del repertorio vocal de América Latina y España*. El curso se dedicó, es decir, se hizo en homenaje a la cantante catalana Conxita Badía, intérprete mencionada anteriormente por su importante labor en la difusión del repertorio.

Curso de Interpretación e Historia de la
Canción Artística de América Latina y España.

Barcelona Festival of Song

Un homenaje a la cantante catalana Conxita Badía (1897-1975)

20 - 30 de Junio, 2006

Ciclo de Conciertos de la
Canción Artística Iberoamericana.

Martes 20 de Junio / 20:30 hrs.
Concierto de Apertura: Canciones Iberoamericanas.

Lunes 26 de Junio / 20:30 hrs.
Programa para piano de compositores catalanes y españoles.

Martes 27 de Junio / 20:30 hrs.
Canción Artística Brasileña. Lugar: Orfeo Gracienc.
c/ Asturias 83, telf.: 93.237.43.02

Miércoles 28 de Junio / 20:30 hrs.
Canción Artística Iberoamericana.

Jueves 29 de Junio / 20:30 hrs.
Canción Latinoamericana para voz y guitarra.

Viernes 30 de Junio / 20:30 hrs.
Canción Iberoamericana. Lugar: Casal del Metge,
Via Laietana 31, telf.: 93.319.78.00

Artistas: Patricia Casco, soprano; Selo Brandão, soprano; Elena Correia, soprano; Jø Carlén, soprano; Joannine Delaney, soprano;
Olfay Gutiérrez, soprano; Joel Michael Jean, baritone; Pau Casan, piano; Paul Sánchez, piano; Craig Combs, piano & Edwin Guzmán, guitarra clásica.

Precios:
Entradas a
Conciertos: 10 €.
Master Classes,
Conciertos y
Conferencias: 40 €.
(por día).
Descuentos para estudiantes.

www.barcelonafestivalofsong.com

Organizado por
MUNDO ARTS
www.mundoarts.com

Colaboran
Fundación Orfeo Gracienc
Embaixada General de
Brasil en Barcelona
www.camac-iberia.com

Ilustración 53: Cartel promocional del segundo BFOS realizado en el 2006 en el Orfeo Gracienc de Barcelona con asistencia de profesores y alumnos provenientes de México, Argentina, Bolivia, Puerto Rico, Colombia, España y los Estados Unidos.

Llegué a conocer el trabajo de Badía gracias a mi relación con su hija Mariona Agustí y con su familia. Su familia ha preservado vivo el recuerdo y legado de la cantante, manteniendo relaciones con personas del mundo de la música y la cultura. Por esta razón el primer festival contó con la presencia de las hijas, nietos y bisnietos de Badía y con la participación de algunos de sus antiguos alumnos: el historiador y pianista argentino Carlos Manso, quien vino especialmente de Buenos Aires para la ocasión, al igual que la cantante mexicana Guadalupe Campos -en ese momento profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México-, fundadora de la cátedra “Conxita Badía” y quien fuera su alumna en los cursos de Santiago de Compostela. Campos asistió junto con su esposo el investigador mexicano Gabriel Saldívar, propietario del archivo Saldívar. Como pianista acompañante participó Pau Casan, bisnieto de Badía y como profesora de dicción del catalán la Dra. Montserrat Bonet, médica foniatra y directora de coros, nieta de Badía.

Podemos observar como la red desarrollada por Badía, o mejor dicho, el mundo del arte que construyó, contribuyó al inicio de este proyecto incluso después de transcurridos cuarenta años desde su muerte. Con este hecho se pone de manifiesto la importancia y repercusión que tienen las redes de difusión y como los agentes productores de significado mantienen sus intereses y solo se necesita el estímulo adecuado para que estas interacciones se produzcan de nuevo. El día de la inauguración asistieron personas relacionadas con Badía tales como el pianista Manuel García Morante, quien fuera su discípulo y acompañante. García Morante también fue acompañante de la soprano Victoria dels Angels, otra cantante que jugó un importante papel en la preservación y difusión del repertorio de canción artística catalana y española.

En total acudieron a esta cita como conferencistas y profesores invitados las siguientes personas: Rafael Aponte-Ledée, compositor (Puerto Rico), Dra. Stela Brandão, soprano (Brasil), Douglas Bringas, piano (México), Manuel García Morante, piano (España), Dra. Montserrat Bonet, dicción (Catalunya), Dra. Patricia Caicedo, soprano (Colombia), Lupita Campos, soprano (México), Gabriel Saldívar, director de coro (México), Pau Casan, piano (España), Agustín Fernández, compositor (Bolivia), Edwin Guevara, guitarra (Colombia), Carlos Manso, pianista (Argentina), Wagner Novais, dicción (Brasil), Alix Ricard, Técnica Alexander (España), Victoria Elí Rodríguez, musicóloga (Cuba) y Allison Weiss (EEUU).

Durante este primer curso se dedicaron sesiones a analizar el quehacer del compositor latinoamericano en la actualidad en las que intervinieron los compositores Agustín Fernández de Bolivia y Rafael Aponte-Ledée de Puerto Rico. En este año tuvimos a nuestro primer compositor comisionado, el boliviano Agustín Fernández que escribió el ciclo titulado *Alquimia* para voz y piano compuesto por tres canciones tituladas *Desiderata*, *Dame* y *Más desiderata*, con textos del propio compositor.²⁵ Este ciclo fue estrenado el 20 de junio del 2006 por la soprano Patricia Caicedo y el pianista Pau Casan en el Orfeó Gracienc de Barcelona. De este ciclo ya nos ocupamos en la sección dedicada a la creación.

A partir de este primer curso se estandarizó una estructura que asigna un día para cada región. Durante el primer día dedicado a la canción brasilera se estudiaron aspectos musicológicos e históricos en una sesión de dos horas. Esta conferencia se tituló *La canción artística brasilera*, sesión seguida por una dedicada a la dicción del portugués de Brasil con las particularidades que tiene su estudio para los cantantes. Luego se desarrollan dos sesiones cada una de dos horas de clases magistrales en las cuales los cantantes tienen la oportunidad de ejecutar las piezas brasileras y ser asesorados por una experta en la materia, en este caso la soprano brasilera Stela Brandão, doctora en Artes Musicales de la Universidad de Columbia cuya tesis doctoral versó sobre la interpretación de las canciones de Heitor Villa-lobos.

De la misma manera se abordaron los repertorios catalán, español y latinoamericano hispanohablante en su conjunto. Personalmente me encargué de presentar conferencias dedicadas al repertorio de canción artística latinoamericana en dos sesiones tituladas: *La canción artística latinoamericana en el contexto del nacionalismo musical* y *La canción artística latinoamericana: países y compositores*. Estas sesiones estuvieron destinadas a proporcionar una visión general del desarrollo del género en la región.

En el año 2006 pusimos el foco de atención en la canción mexicana para lo cual el aporte de la soprano mexicana Guadalupe Campos fue de gran importancia con su conferencia titulada: *La canción de concierto mexicana en el siglo XIX y sus vinculaciones con la europea*. Esta conferencia se centró en aspectos históricos de la canción mexicana y presentó una visión general de su desarrollo en el siglo XIX. Dedicamos también un espacio considerable a la música vocal cubana para lo cual contamos con el aporte de la Dra. Victoria Eli Rodríguez, musicóloga cubana que

²⁵ Este ciclo fue comentado en el capítulo de creación.

presentó dos sesiones tituladas: *El afro-cubanismo y la canción artística cubana* y *La zarzuela cubana: contribuciones y reflexiones*.

Se destinó un día al estudio de la canción con acompañamiento de guitarra y una sesión titulada *La canción artística argentina* presentada por la soprano Allison Weiss cantante cuya tesis de máster tuvo como objeto la canción artística argentina. Se impartieron varias horas de clases magistrales de interpretación y sesiones de técnica Alexander para cantantes. La totalidad de los estudiantes enrolados en el curso procedían de los Estados Unidos.²⁶

En la construcción de este primer curso participaron músicos y académicos provenientes de diversos países y con especialidades diversas. Podemos considerar la construcción de este “mundo del arte” como una continuación del de Conxita Badía.

2.4.2.2 Barcelona Festival of Song 2007

El Curso de Historia e interpretación del repertorio vocal de América Latina y España (CHIRVALE) del BFOS en el 2007 conservó la estructura del primer curso pero cambió algunos contenidos.²⁷ Conscientes de que el repertorio de canción artística latinoamericana ha estado centrado sobretudo en el repertorio para voz y piano, en el 2007 decidimos comisionar la composición de un ciclo para voz y guitarra. El compositor comisionado del año 2007 fue el cubano Walfrido Domínguez quien escribió un ciclo de tres canciones para voz y guitarra, estrenado en el Auditori Frederic Mompou de la Sociedad General de Autores (SGAE) el 4 de julio del 2007 por la soprano Patricia Caicedo y el guitarrista Jonas Skielboe.

²⁶ Anexo: contenidos del Barcelona Festival of Song 2006

²⁷ Anexo: tabla de contenidos del Barcelona Festival of Song 2007



Ilustración 54: Cartel promocional del tercer Barcelona Festival of Song, evento que se celebró en el la casa-museo Joan Maragall, el gran poeta catalán cuyas poesías han sido tantas veces utilizadas en la composición de canciones artísticas. Este año se celebró un concierto con canciones con sus poesías, de las cuales se destaca el ciclo *Diadas d'amor* del compositor catalán Narcís Bonet.

El ciclo fue escrito sobre textos de Susana Arias y la poesía hace referencia a la religión popular conocida como santería y utiliza ritmos afrocubanos.²⁸ Los títulos de las canciones que componen el ciclo son *Nana de Iguará*, *Danzón de agosto* y *Si te vas*.

Los profesores invitados fueron Walfrido Domínguez, compositor comisionado (Cuba), Patricia Caicedo, soprano (Colombia), Stela Brandão, soprano (Brasil), Miquel Peralta, musicólogo (Catalunya), Yamile Lanchas, actriz (Colombia), Isabel Aragón, soprano (España), Montserrat Bonet, médico foniatra (España), Pau Casan, pianista (España), Jonas Skielboe, guitarrista (Dinamarca).

Este tercer festival en el que se realizó por segunda vez el CHIRVALE contó entre los profesores y artistas invitados con profesores de la pasada edición y recibió por vez primera a la soprano Isabel Aragón (antigua alumna de Conxita Badía), al musicólogo Miquel Peralta, doctorado en canción catalana por la Universidad de Texas en Austin, a la actriz Yamile Lanchas y el guitarrista danés Jonas Skielboe.

Observamos como el grupo de profesores y artistas que colaboraron en este segundo curso y tercer festival tienen aun una vinculación con Conxita Badía y como se incorporaron nuevos agentes productores de significado que fueron ampliando el círculo

²⁸ Anexo ciclo de canciones escritas por Walfrido Domínguez.

de influencia del curso.²⁹ Este se llevó a cabo en el Arxiu Joan Maragall, un museo dedicado al importante poeta catalán. Por esta razón en este año varias sesiones especiales se centraron en las canciones escritas usando sus poesías y se presentó un concierto con canciones con poesías del poeta.

Todos los conciertos fueron de entrada libre con el fin de atraer a la mayor cantidad de público. Aun así, llenar las salas constituyó un reto por no contar con el acceso a las redes de difusión ni con presupuesto para pagar servicios de publicidad.

En términos de presupuesto es interesante notar que el festival se mantuvo exclusivamente por el ingreso de las matrículas de los alumnos y por la donación de tiempo y experiencia de los profesores y artistas visitantes con excepción del compositor que sí recibió retribución.

La red que se empezó a tejer en el 2006 empezó a dar frutos y quienes participaron como alumnos en anteriores ediciones difundieron la información sobre conciertos y actuaciones en los cuales incluían obras pertenecientes a este repertorio.

El repertorio estaba cobrando vida en los Estados Unidos, México, España, Puerto Rico e Inglaterra. En opinión de los participantes “el hecho de hacer este curso me abrió los ojos a la existencia de un inmenso repertorio del cual no tenían conocimiento”³⁰ por estar fuera de los currícula de universidades y conservatorios.³¹

²⁹ Los alumnos procedieron en su totalidad de los Estados Unidos y el grupo estuvo compuesto por cantantes de entre 23 y 60 años entre los que había estudiantes de pregrado y profesores de canto con doctorado.

³⁰ Palabras de Elizabeth Días alumna del BFOS 2007.

³¹ Anexo: programación de conciertos del BFOS 2007.

2.4.2.3 Barcelona Festival of Song 2008



Ilustración 55: Cartel del Quinto Barcelona Festival of Song un año en el que el festival se celebró en el emblemático Ateneu Barcelonés.

En el 2008 el compositor comisionado fue el peruano Edgar Valcárcel (1932-2010) quien escribió el ciclo de canciones titulado *Tres canciones coloniales: I. Tonada al Tupamaro Caxamarca, II. Cachua al nacimiento de Cristo, III. Tonada El diamante de Chachapoyas: Más allá de la muerte*. Estas canciones para soprano, piano y violín fueron inspiradas en textos de Monseñor Baltazar de Compañón y estrenadas por la soprano Patricia Caicedo, el pianista Douglas Bringas y la violinista Ana Garde en concierto realizado el 3 de julio del 2008 en el Ateneu Barcelonés.³²

El grupo de profesores se mantuvo estable con la excepción de la adición del pianista, compositor y director México-Estadounidense Max Lifchtiz, quien es además

³² Anexo: Programación de conciertos del BFOS 2008.

profesor de la Universidad de Albany en el Estado de Nueva York y fundador y director de la Asociación Cultural Consonancia Norte/Sur (North-South Consonance), que desde 1980 se ha dedicado a difundir la música de compositores del continente americano en la ciudad de Nueva York. Los conciertos patrocinados por esta organización han presentado más de 800 obras de autores contemporáneos. Grabaciones de éstos conciertos han sido transmitidas por radio emisoras en varias ciudades de los Estados Unidos así como por las principales capitales latinoamericanas y europeas.

La adición de Lifchtiz abrió una puerta a la difusión del repertorio de canción artística latinoamericana en la ciudad de Nueva York. Este hecho se ha materializado en numerosos conciertos de canción artística latinoamericana en la serie North-South Consonance en la cual han actuado algunos de los profesores y estudiantes participantes del BFOS.

2.4.2.4 Barcelona Festival of Song 2009

El compositor comisionado en el año 2009 fue el cubano-estadounidense José Lezcano quien escribió un ciclo de canciones para voz y guitarra titulado *Canciones de lluvia*³³, sobre poesías del chileno Jorge Nef (Santiago, 1942). Este ciclo fue estrenado por la soprano Patricia Caicedo y el guitarrista y compositor José Lezcano en concierto presentado el 2 de julio del 2009 en el auditorio de la Residencia d'Investigadors del CSIC. Se contó con la presencia del poeta.

En el 2009 por primera vez el festival comisionó a dos compositores. El otro compositor fue el catalán Moisès Bertrán quien escribió el ciclo titulado *Tres poemes de Josep Janés*³⁴ que fue estrenado en el mismo recital inaugural por la soprano Mónica Luezas acompañada por Bertrán al piano. Del mismo compositor se estrenó el aria de su ópera *Pizarro* titulada *Me lo dijo un hombre anoche*.

³³ Anexo 14: *Canciones de lluvia* de José Lezcano

³⁴ Anexo 15: *Tres poemas de Josep Janés* de Moisès Bertrán



Ilustración 56: Cartel promocional del quinto Barcelona Festival of Song celebrado en el 2009. A partir de este año el festival se celebra en la Residencia d' Investigadors del CSIC y contamos con participación y apoyo de importantes instituciones catalanas. A partir de este año se incorporan exposiciones de pintura de pintores latinoamericanos.

Los títulos de las obras estrenadas fueron las siguientes:

José Lezcano (Cuba, 1964)

Canciones de lluvia (poesía de Jorge Nef, Chile, 1942)

- I. *El caer de la lluvia*
- II. *Me acuerdo de otras lluvias*
- III. *El rumor de la lluvia*

Moisés Bertrán (Mataró, Catalunya, 1967)

Tres Poemes de Josep Janés (1913-1959)

- I. *El somni meu en els teus ulls*
- II. *Un horitzó de glòries*
- III. *Suau, la teva veu*

Durante este festival ³⁵ también se llevó a cabo el estreno mundial de unas canciones de Frederic Mompou. Este concierto de canción catalana interpretado por Marisa Martins, mezzosoprano y Mac McClure al piano tuvo lugar en el Ateneu Barcelonés el día 4 de julio del 2009. Al concierto asistieron los compositores Ernést Borrás (Catalunya, 1928), Carlota Garriga (Catalunya, 1937) y Consuelo Colomer (Catalunya, 1930) de los cuales se interpretaron obras.

Las obras de que se estrenaron en este concierto fueron las siguientes:

Frederic Mompou (Catalunya, 1893-1987): *Canço de l'avia, Testament d'Amelia, Cant a la Victoria, Ets l'infinit, Psalm, Et sento que vens.*

Los profesores participantes en el 2009 fueron: Patricia Caicedo, soprano (Colombia-España), Stela Brandão, soprano (Brasil), Isabel Aragón, soprano (España), Max Lifchitz, piano (México-USA), José Lezcano, guitarra (Cuba-USA), Miquel Peralta, musicología (Catalunya), Mac McClure, piano (USA), Marisa Martins, mezzosoprano (Argentina-España), Moisés Bertrán, compositor y pianista (Catalunya), Margarida Ullate, bibliotecaria (Catalunya).

2.4.2.5 Barcelona Festival of Song 2010

En el año 2010 se celebró el 6to Barcelona Festival of Song y el compositor comisionado fue escogido por concurso. Este concurso fue convocado por el BFOS junto a la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Como fue mencionado anteriormente, las bases del concurso estipulaban que la obra compuesta debía ser para voz solista y grupo instrumental de hasta cinco instrumentos, con texto poético en español, portugués del Brasil, catalán o lengua indígena latinoamericana. El jurado estuvo compuesto por los compositores Jaime León Ferro (Colombia, 1921), Gustavo Yepes (Colombia 1945) y Max Lifchitz (México-USA, 1950). El compositor ganador fue el joven colombiano Fabián Herbeith Roa con el ciclo para soprano, piano, flauta, violín y percusión, titulado *Balada del tiempo perdido*³⁶ sobre poesía del también colombiano León de Greiff (1895-1976).

³⁵ Anexo programación de conciertos del BFOS 2009

³⁶ Anexo 16: Partituras del ciclo titulado Balada del tiempo perdido del compositor Fabián Roa



Ilustración 57: Cartel promocional del sexto Barcelona Festival of Song

El profesorado estuvo integrado por los cantantes Patricia Caicedo y la Dra. Martha Herr, especialista en canción brasilera y profesora de la UNESP (São Paulo), el pianista Max Lifchtiz y el Dr. Luis Muñoz, médico y conocedor de la canción y repertorio españoles. Como invitados asistieron el Dr. Miquel Peralta, experto en canción catalana y el personal del Archivo de Música de la Biblioteca de Catalunya que desde el inicio del festival ha apoyado el evento con visitas guiadas a la colección de música en la que los participantes del curso conocen los fondos de la Biblioteca y se familiarizan con el proceso de búsqueda de materiales. Estas sesiones se enfocan en la enseñanza de la consulta *on-line*, con el fin de que los participantes que provienen todos del extranjero puedan tener acceso a los materiales desde sus países de origen. En la Biblioteca de Catalunya tenemos la oportunidad de ver manuscritos originales de algunos de los más importantes compositores del género como Granados, Pahissa, Montsalvatge, Guastavino, Falla, Villa-lobos, etc. Muchas de estas partituras provienen de la Colección Conxita Badía que fue donada por la familia de la cantante a la Biblioteca en el año 2001.

En el año 2011 el festival se realizó de nuevo en la Residencia d' Investigadors del CSIC cuyo apoyo ha sido de capital importancia para el desarrollo del festival. Este año

En el 2011 se incorporó al grupo de profesores el tenor brasileiro Lenine Santos, experto en la canción brasileira con doctorado de la UNESP y el compositor, guitarrista y musicólogo de los Estados Unidos Craig Russell. El Dr. Russell aportó su conocimiento sobre el repertorio barroco mexicano razón por la cual se incluyó este año en el curriculum un apartado dedicado al repertorio vocal latinoamericano de este periodo.

Ilustración 58: Cartel del Barcelona Festival of Song 2012 en colaboración con la Anella Cultural

2.4.3 Agentes productores de significado: la audiencia

Hasta hace poco la mayoría de los esfuerzos en la organización y producción del BFOS se habían dedicado exclusivamente a la consecución de estudiantes y profesores y se había prestado poca atención a la creación de una audiencia, una audiencia que según palabras del compositor Benjamin Britten es quien completa el “*triángulo sagrado*” de la experiencia musical el cual “*necesita tres seres humanos como mínimo. Necesita de un compositor, un ejecutante y un oyente*”.³⁷ Esta posición de ignorar el punto de vista del oyente no es infrecuente en los estudios sociológicos que tradicionalmente se han enfocado más en los dos primeros agentes productores de significado.

Deberíamos tener en cuenta que el oyente es justamente el objetivo de los esfuerzos realizados por el compositor y el ejecutante y debería atenderse de una manera más cuidadosa. Quizá si nos aproximáramos al oyente como al “cliente” seríamos más conscientes de los recursos que tendrían que invertirse en el desarrollo de nuevas audiencias, es decir, el desarrollo de nuevos nichos de mercado.

Esta necesidad se hace más acuciante cuando sabemos que algunos estudios demuestran que las audiencias de la música clásica son audiencias de personas mayores que van envejeciendo cada año.³⁸

De todas maneras, aunque el centro de los esfuerzos del BFOS se ha situado en el desarrollo de la clásica pareja, compositor-intérprete, podemos decir que la audiencia del festival ha cambiado durante los años y que hoy en día tenemos salas llenas para cada uno de los conciertos del festival. Esta situación contrasta fuertemente con la de los primeros años, cuando las salas de concierto, estaban prácticamente vacías. Aun así tenemos que tener en cuenta que las salas son pequeñas, con capacidad máxima para 300 personas y que los conciertos son gratuitos. Es legítima entonces la preocupación por el tamaño reducido de la participación en los conciertos y esta debería ser una invitación para pensar en nuevas maneras de atraer audiencias y de desarrollar nuevos públicos.

³⁷ MCCORNICK, Lisa. “Music as Social Performance,” en *Myth, Meaning, and Performance*. Ron Eyerman and Lisa McCormick, eds. Boulder: Paradigm Publishers, 2006.

³⁸ PETERSON, Richard. *Age and Arts Participation with a Focus on the Baby Boom Cohort*, Santa Ana, California, Seven Look Press, 1996.



Ilustración 59: El rol de la audiencia es cada vez mas importante y los esfuerzos en el área de la difusión deben enfocarse a fortalecer la triada compositor-intérprete-audiencia. Fotografía del concierto de apertura del Barcelona Festival of Song 2008 en el cual la soprano Patricia Caicedo, el pianista Douglas Bringas y la violinista Ana Garde estrenaron el ciclo titulado *Tres canciones coloniales* del compositor peruano Edgar Valcárcel (1932-2010)

A partir del festival 2011 tenemos aforo completo gracias a que contamos con más medios de promoción, medios todos proporcionados por Internet. Hacemos uso de las redes sociales tales como Facebook, Twitter, LinkedIn, Meetup, Internations, ASmallworld y publicamos los eventos en diferentes blogs y páginas web que anuncian eventos en la ciudad. Este hecho concuerda con los resultados arrojados por un estudio realizado por el National Endowment for the Arts³⁹ en el que se demuestra que el uso de Internet mejora las conexiones entre artistas, las comunidades y sus audiencias. El estudio también demuestra que Internet mejora significativamente la habilidad de los artistas para ponerse en contacto con sus audiencias⁴⁰, situación que desde el festival hemos experimentado.

³⁹ BAWA, Sameer, WILLIAMS, Kevin, DONG, William. *Audience 2.0 How technology influences Art participation* National Endowment for the Arts, 2010.

⁴⁰ IBID

Tradicionalmente el rol de la audiencia de la música “clásica” se ha concebido como un rol pasivo en el que el oyente se sienta a recibir un mensaje musical en un tipo de evento en el que no se interactúa de ninguna manera con los ejecutantes o el compositor.

Esta forma de relacionarse aparece hoy en día obsoleta en un mundo interactivo, conectado por Internet y en constante intercambio de información. Nos encontramos ante el reto de generar nuevos espacios de comunicación con una audiencia nueva. Para lograrlo tenemos que explorar la música como un “espacio de trabajo”⁴¹, “un lugar para pensar”⁴², pero sobre todo un lugar de encuentro, intercambio y representación. Tenemos que generar estrategias para captar a esas audiencias-clientes y lograr que estas lleguen a la sala de concierto. Una vez que los tenemos allí debemos proponerles formas de participación activas, es decir, proponer, desde la *performance practice*, maneras de comunicar la música clásica y en nuestro caso, la canción artística, que involucren a la audiencia. Quizá el mismo termino audiencia u oyente debiera ser repensado, pues estos términos sugieren a un sujeto totalmente pasivo, a un mero receptor.

Jennifer Novak-Leonard y Alan WolfBrown han hecho interesantes propuestas en este sentido⁴³. Su trabajo consiste en el análisis de unas encuestas realizadas por el National Endowment for the Arts en los Estados Unidos cuyo objetivo era cuantificar la participación de los estadounidenses en las artes. En el invitan a la discusión de cómo las personas se relacionan con las artes en la sociedad actual evidenciando que la participación esta influenciada por los cambios tecnológicos, sociales, demográficos y económicos. Ellos proponen utilizar el termino participación en las artes (Arts participation) en vez del término Asistencia a las artes (Arts Attendance). Este cambio semántico implica un cambio sustancial en la manera de evaluar la participación puesto que la asistencia es pasiva (asistencia-visita a un museo, a un concierto), mientras que la participación implica un grado de interacción, es una palabra que implica movimiento y proactividad.

⁴¹ DENORA, Tia. “Music and Social Experience”, en *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Mark D. Jacobs y Nancy Weiss Hanrahan, eds. Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2005, pp. 147–159.

⁴² DENORA, Tia. “Music as Agency in Beethoven’s Vienna”, en *Myth, Meaning, and Performance*. Ron Eyerman and Lisa McCormick, eds. (Boulder: Paradigm Publishers, 2006). Ron Eyerman y Lisa McCormick, eds. Boulder: Paradigm Publishers, 2006, pp. 103–120.

⁴³ NOVAK-LEONARD, Jennifer L., WOLFBROWN, Alan S. Brown. *Beyond Attendance: A multi-modal understanding of arts participation*. National Endowment for the Arts, Washington D.C., 2011.

Al pasar de la asistencia a la participación las expresiones artísticas se amplían, integrando formas de participación electrónicas y muy variadas maneras de experimentar la cultura. Dentro de este paradigma, mirar un video de YouTube, bajar canciones por la red, escuchar grabaciones y diseñar una imagen para la pantalla del ordenador se convierten en maneras de participación en las artes. La participación en las artes en medios electrónicos evidencia un aumento importante que contrasta con la falta de asistencia a los conciertos en vivo, especialmente los de música clásica. La música clásica mostró ser más consumida en forma de grabación y video. El estudio muestra que uno de cada cuatro adultos en los Estados Unidos participa en las artes exclusivamente de maneras diferentes a la asistencia en persona al espectáculo.⁴⁴ En este trabajo también se observa un descenso en el número de participantes a eventos de música clásica y de ópera entre los años 1982 y 2008.

3 IMPACTO DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA DIFUSIÓN DEL REPERTORIO DE CANCIÓN ARTÍSTICA LATINOAMERICANA Y EN LA CREACIÓN DE NUEVAS AUDIENCIAS

3.1. Internet como pieza clave para la difusión

Parte de la misión del BFOS desde sus inicios ha sido la promoción internacional del repertorio vocal iberoamericano y sus compositores, un objetivo muy ambicioso que pretende tener impacto global. Este objetivo que hace unos pocos años podría sonar como una utopía, hoy es potencialmente posible gracias al advenimiento de las tecnologías de la información, especialmente gracias al uso masivo del Internet.

La existencia de Internet y las muchas posibilidades que ofrece para personas de todos los niveles sociales y nacionalidades ha sido pieza determinante para que un evento como el BFOS, que ha nacido gracias a la iniciativa privada de una sola persona y que no está vinculado a ninguna institución educativa o gubernamental, haya podido sostenerse durante ocho años y que tenga hoy impacto internacional.

Una iniciativa individual como esta, tiene naturalmente recursos económicos bastante limitados. Sin duda el éxito y supervivencia de este evento, que involucra a agentes productores de significado provenientes de diversos continentes y que cuenta con un presupuesto bajo, no hubieran sido posibles sin el advenimiento de las nuevas tecnologías de la información. El uso de Internet ha hecho posible que la información

⁴⁴ IBID p.38

sobre el curso se de a conocer a través de páginas web, grupos sociales, emails, videos y audios que llegan a todo el mundo. Gracias a Internet los alumnos pueden matricularse telemáticamente, pueden enviar sus materiales de inscripción e incluso audicionar online. Este factor ha sido sin duda, decisivo para el avance del proyecto y ha posibilitado la difusión entre los grupos objetivo.

Desde un punto de vista socio-tecnológico experimentamos el poder de las redes sociales gracias al rápido desarrollo de las tecnologías de la comunicación e información. El acceso a Internet ha hecho posible que personas, que de otra manera nunca hubieran conocido sobre de la existencia del repertorio y del curso, hayan podido acceder y participar en el BFOS convirtiéndose en agentes productores de significado. En suma, Internet tiene un poder en si misma y otorga poder a quienes la utilizan como herramienta.

De esta manera el espacio de ejecución-difusión del repertorio se amplía para incluir al mundo virtual, pudiendo alcanzar a comunidades que comparten intereses similares o que comparten rasgos identitarios, con el fin de integrarlas en el proyecto de difusión. Estas comunidades comparten el rasgo común de estar conectadas a través de la web y de tener acceso a los contenidos y a la interacción con otros miembros siempre que estén conectados a Internet, estén donde estén, espacialmente hablando.

Vemos como las redes de intercambio entre sujetos nacionales se extienden a través de Internet y se amplían incluyendo a sujetos de otras naciones, que comparten un interés común. Se expanden las fronteras de la nacional y se construyen nuevos espacios de interacción que van más allá para crear vínculos mediados por los intereses, gustos y habilidades. Desde el punto de vista del que organiza el evento, Internet es una herramienta de poder que facilita la identificación del público objetivo que será el “consumidor” de nuestros “productos”, sean estas canciones, participantes, libros, etc. Internet se convierte en pieza clave que facilita el acceso a y la creación de agentes productores de significado en el mundo de la canción.

La difusión entonces se transforma y se puede decir que existe un antes y un después de la aparición de Internet. Su advenimiento supuso una transformación en los procesos de difusión y distribución en el mundo de la música y en concreto en los subcampos de la canción, que es el tema que nos ocupa. El sub-campo más beneficiado, a mi juicio, ha sido el de la canción artística, pues con este tipo de

tecnología puede gozar de espacios de difusión masiva a los que antiguamente no podría aspirar.

La difusión a través de Internet pone en la red, al alcance de todos, recursos tales como partituras o fuentes documentales. En este sentido la propuesta iniciada en la Universidad de Minas Gerais es un ejemplo ilustrativo. Esta institución lideró la creación de una completa guía de consulta sobre las canciones para canto y piano escritas a partir de 1864, año de nacimiento de Alberto Nepomuceno. Esta guía fue implementada por el grupo de investigación Regate da Canção Brasileira⁴⁵ junto al Departamento de Computación de la Universidad Federal de Minas Gerais. La iniciativa pone de manifiesto la importancia de la colaboración interdisciplinar y la necesidad de incorporar la tecnología. Este proyecto que es único en América Latina tiene un potencial grandísimo para la promoción del repertorio al tiempo que por encontrarse únicamente en portugués limita las posibilidades de llegar a un mayor público. Es llamativo como una guía como esta, que es un inventario de recursos, constituya un hecho novedoso en el mundo de la música, en tiempos en que Internet se define por la interactividad y la participación de los usuarios.

Nos encontramos entonces ante el reto de crear comunidades *online* y de atraer a personas que potencialmente puedan engrosar el grupo de agentes productores de significado: agentes proactivos. Nuestro reto es de una manera pragmática, el de desarrollar campañas de *marketing online* (de manera similar a como se realizan habitualmente en el mundo de la música popular), para captar posibles agentes productores de significado que contribuyan a la preservación y difusión del repertorio de canción artística latinoamericana. Aquí nos internamos en los terrenos del SEO (Search Engine Optimization), del SNO (Social Network Optimization) y del *marketing online* en general.

La creación de comunidades y el consiguiente acceso a potenciales agentes productores de significado nos brinda la oportunidad de construir una narrativa en la que la canción artística latinoamericana se convierta en repertorio central y parte del *mainstream* de la enseñanza de la música “clásica”. La construcción de esta narrativa nos permitirá de manera consciente visibilizar al repertorio, a sus creadores y

⁴⁵ La Guia Canções Brasileiras fue creada e implementada por el grupo de investigación da Canção Brasileira de la Escuela de Música y por el Laboratorio de Computación Científica de la Universidade Federal de Minas Gerais. Se puede consultar en la siguiente dirección electrónica <https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaoBrasileira.nsf/oguia?OpenForm>

ejecutantes e integrarlos en las narrativas existentes, generadas desde los centros de poder, como una más de las narrativas. ¿Utopía? Quizá una utopía alcanzable si se utilizan de manera inteligente las herramientas y posibilidades que nos brinda la era de información.

3.2 Nuevos agentes productores de significado en el mundo de la canción artística latinoamericana

3.2.1 Internet2 y la Anella Cultural Europa-Latinoamérica

La innovación tecnológica ha alcanzado al mundo de la música clásica en donde desde hace unos pocos años se están transmitiendo en tiempo real las representaciones de la Ópera Metropolitana de Nueva York ⁴⁶que incluyen imágenes de los cantantes antes de salir a escena, entrevistas y diferentes ángulos de los espectáculos.

Esta iniciativa ha logrado una gran expansión de las audiencias. Iniciativas similares han sido lideradas por el Teatro El Liceu de Barcelona, el Real de Madrid y la Ópera Nacional de Inglaterra que transmite en 3D⁴⁷ sus espectáculos. Estas propuestas que hacen uso de las nuevas tecnologías para ampliar la cobertura de los espectáculos son interesantes pero no proponen ningún cambio en el paradigma de relación entre los agentes productores de significado compositor-ejecutante-audiencia si tenemos en cuenta que no se incorpora ninguna forma de interactividad o participación proactiva.

Desde el BFOS nos interesa entonces contribuir al desarrollo de un nuevo paradigma en el que el oyente participe de una manera más activa.

Personalmente formo parte de la red internacional de Internet2⁴⁸ desde el año 2005. A partir del 2011 gracias a la colaboración con dos entidades de gobierno, el Institut de Cultura de la Generalitat de Catalunya y la Prefeitura de São Paulo, el BFOS puede utilizar las infraestructuras del Internet2 de la Anella Cultural.⁴⁹ Todo con la finalidad

⁴⁶ ZAHLER, Kimberly M. "Redefining Classical Music Literacy: A Study of Classical Orchestras, Museum Anthropology, and Game Design Theory". Master of Arts and Digital Media Studies Dissertation. University of Denver, 2011.

⁴⁷ HEMLEY, Matthew. "ENO opera to be broadcast in 3D," en The Stage News. January 20, 2011. [Online] <http://www.thestage.co.uk/news/newsstory.php/30935/enno-opera-to-bebroadcast-in-3d>. Consultado Abril 16, 2012.

⁴⁸ Internet2 es un grupo liderado por la comunidad educativa e investigadora que se extiende por todo el mundo con el fin de liderar la expansión de la innovación del mañana a través de la utilización de Internet en bandas de transmisión de datos muy anchas.

⁴⁹ L'Anella Cultural es un proyecto que, partiendo de las potencialidades de Internet de alta capacidad, pretende intensificar el uso de la red como instrumento de creación, coproducción e intercambio culturales. Es una propuesta pionera en el ámbito de la investigación e innovación aplicadas a las actividades culturales. Este proyecto está coordinado por la Generalitat de Catalunya, como gestora del

de poder desarrollar parte de las clases y conciertos utilizando esta tecnología y transmitir los contenidos del curso en América Latina y España.

Las clases del BFOS realizadas utilizando Internet2 tuvieron lugar los días 4, 5 y 6 de julio de 2012. Las entidades receptoras-emisoras se situaron en Brasil y España. Son estas el Centro Cultural São Paulo⁵⁰, una institución gubernamental dependiente del gobierno de la ciudad de São Paulo, Brasil y la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC), gracias a la infraestructura proporcionada por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.



Ilustración 60: Fotografía de grupo tomada en Sao Paulo después de la sesión de clase magistral del 4 de julio de 2012. En ella vemos al grupo completo en los dos países en un espacio común. Un espacio de intersección entre lo real y lo virtual.

Punto Neutro de Interoperabilidad, y con un rol de fomento y de dinamización de contenidos y proyectos de L'Anella Cultural.

⁵⁰ Celebrando 30 años de existencia en el 2012 el Centro Cultural São Paulo es una de las instituciones culturales más importantes del Brasil y es líder en implementación de tecnología en proyectos culturales y educativos. El CCSP es uno de los centros culturales más importantes de América latina y forma parte de l'anella Cultural Europa - Latinoamérica, un grupo de instituciones de cinco países diferentes comprometidos a contribuir a la dinamización de la cultura y la educación a través del uso de las nuevas tecnologías, concretamente Internet.

Al integrarnos a esta red y transmitir nuestros contenidos a nivel internacional en tiempo real y con una gran calidad de sonido e imagen estamos facilitando el acceso a los contenidos a un gran número de personas, especialmente a los estudiantes latinoamericanos. Es de especial relevancia llegar a los estudiantes de América Latina que de otra manera no podrían participar, por razones económicas o por la falta de inclusión de estos contenidos tan específicos en los currícula universitarios de sus países de origen. Con ello estamos contribuyendo a visibilizar y a crear una conciencia de valor del repertorio. Una situación paradójica que logra que el repertorio se valore en los países de origen justamente porque ha sido valorado y reconocido en los países “centrales”.

Para los estudiantes que participaron desde Barcelona, provenientes de distintos países fue de gran importancia estudiar con profesores brasileiros y establecer contacto con otros cantantes allí.



Ilustración 61: Fotografía tomada en São Paulo durante la sesión de master class del 4 de julio de 2012. En ella vemos a la alumna en São Paulo interactuando con la profesora en la pantalla que se encuentra en Barcelona.

Participaron desde Brasil, diez cantantes que fueron seleccionados por un proceso realizado totalmente *online*. Ellos debían completar un formulario y enviar grabaciones de vídeo recientes en las que cantaran alguna pieza del repertorio iberoamericano. Desde Barcelona participaron los asistentes al CHIRVALE. En este grupo participaron cantantes provenientes de Rusia, Suecia, Filipinas, Colombia, Puerto Rico, México, Canadá, Estados Unidos, Grecia y Corea. Las sesiones de clases magistrales se realizaron a las 16.00 horas de Barcelona y a las 10.00 horas de Brasil, con equipos técnicos de las dos ciudades y dos profesores en cada país.

Los estudiantes iban alternando la participación de la misma manera que si estuvieran personalmente en una clase “convencional”. No experimentamos ningún retraso en la señal e incluso se interpretó una obra en la que la cantante estaba en Brasil y el guitarrista en Barcelona. Además de las sesiones de clases magistrales celebramos un concierto público, con Audiencia en Barcelona y São Paulo.

Las clases y concierto que realizamos en simultánea en los dos países utilizando Internet2 generaron una cascada de respuestas de los alumnos localizados en los dos países. Es decir, a partir de esta experiencia, los alumnos crearon por propia iniciativa una página de Facebook en la que intercambian información, partituras y proyectos. Este evento “virtual” ha generado un sinnúmero de respuestas e iniciativas en el mundo “real”.

3.2.2 Lo real, lo virtual y el interespacio

Cuando nos referimos a lo “virtual” estamos hablando de una metáfora aplicada a los diversos modos de interactividad en contextos online. Este mundo virtual puede extender sus escenarios de interacción al mundo *offline*.⁵¹ Lo ocurrido en el BFOS puede ser catalogado como una experiencia de realidad virtual según definición de Hill⁵²:

... una experiencia individual que se da en el ámbito de la tecnología y que reúne el mundo de esa tecnología –y su capacidad para representar a la naturaleza- a las esferas de las relaciones sociales y de sus significados, las cuales, por si mismas, son amplias y se superponen.

En la experiencia ocurrida en el BFOS lo real y lo virtual encontraron un punto de intersección en el que se creó cultura, mediatizada por la tecnología. Experiencias como

⁵¹ WATSON, Nessim: *Why We Argue About Virtual Community: A Case Study of the Phish.net Fan Community* en JONES, Steven G. (Ed). *Virtual Culture. Identity & Communication in Cybersociety*. SAGE Publications, London, 2002.

⁵² HILLIS, Ken. *Sensações digitais: Espaço, identidade e corporificações na realidade virtual*. Editora Unisinos, São Leopoldo - RS - Brasil, 2004.

estas nos invitan a la reflexión de la identidad en la era digital. La cultura digital influencia la manera en que me percibo en relación con otros, mediada esta autopercepción por la tecnología.



Ilustración 62: En el momento de la *performance* mediatizada por Internet2 se desarrolla un nuevo espacio de comunicación a tres niveles. La comunicación “tradicional” de la cantante con su público en São Paulo, la comunicación con su público en Barcelona y la comunicación interespacial.

Sunden⁵³ explica como de la colisión entre el lugar real y el ciberespacio se crea el interespacio definido como “espacio entre el cuerpo y texto que permite a los usuarios constantemente cruzar las fronteras entre lo material y lo textual de una manera que les hace cambiar”.⁵⁴ De acuerdo con Hillis⁵⁵, los usuarios se representan a si mismos digitalmente en un “medio ambiente virtual quecolapsa la distancia entre los ojos del sujeto y la pantalla a su más mínima expresión”.⁵⁶ En consonancia con Pieterse⁵⁷

⁵³ SUNDEN, Jenny: *Material Virtualities: Approaching Online Textual Embodiment*. Peter Lang. New York, NY, 2003.

⁵⁴ IBID p.3.

⁵⁵ HILLIS, Ken: *The dream of a virtual life: from Plato to Microsoft* en Dream Extensions. Catalogo para el museo de arte contemporáneo de Ghent, Belgica. [Online]: <
<http://www.unc.edu/~khillis/DreamExtensions.pdf>>. Consultado el 4 Agosto, 2012.

⁵⁶ IBID, p. 96.

⁵⁷ PIETERSE, Jan. *Globalization and Culture: Global Mélange*. Rowman & Littlefield. New York, New York, 2004.

añadiríamos que el sujeto que interactúa en el interespacio esta diversificando y amplificando su sentido del yo.

En la actualidad los sujetos conectados a Internet desde cualquier lugar gracias a los equipos móviles, adquieren un sentido de globalidad, aunque se conecten de diferentes maneras y por diferentes razones, todos tienen el objetivo común de conectarse a través del tiempo y el espacio en contextos *offline*. Como resultado se experimenta de manera colectiva una experiencia que cruza fronteras geográficas y culturales y la virtualidad es experimentada en un espacio fluido. Los sujetos que tienen un aparato móvil se vuelven “globalizados”⁵⁸ al posibilitar conexiones entre el espacio real y el ciberespacio, experimentando mutuamente diversos interespacios.



Ilustración 63: Fotografía en la que la cantante Carmen Souza interpreta la *Modinha* de Heitor Villa-lobos acompañada a la guitarra por José Lezcano que se encontraba en Barcelona. El tradicional espacio de comunicación entre los intérpretes se ve mediado por la tecnología. Los ejecutantes interactúan en el interespacio viéndose obligados a desarrollar nuevas estrategias de comunicación y nuevas formas de percepción del yo y de su cuerpo. Al tiempo que se ejecuta la canción se desarrollan nuevas parcelas del ser.

⁵⁸ BREMMER, Neil. “Global cities, global states: global city formation and state territorial restructuring in contemporary Europe”. *Reviews of International Political Economy*, 5(1), 1-37. 2008

En una experiencia como la del BFOS, en donde los confines del espacio se ampliaron, se generan relaciones globales que crean la sensación del mundo como un espacio único, elástico: un no-espacio global de intercambios simbólicos.

Este no-espacio global, en el caso del BFOS se ha prolongado después de la experiencia con Internet2 por iniciativa de los participantes en las redes sociales.



Ilustración 64: Clase magistral con la cantante en Brasil y la profesora y la audiencia en Barcelona. La cantante interactúa en el interespacio, intercambiando información e incorporando nuevas percepciones y conceptos.

3.3 La teoría de la difusión de innovaciones y la utilización de las redes sociales como herramienta para incrementar la participación

La teoría de la difusión de innovaciones, popularizada por Everett Rogers en 1962 en su libro *Diffusion of Innovations*,⁵⁹ la difusión es definida como “los procesos por los cuales las innovaciones son comunicadas a través de determinados canales, en determinado tiempo y entre un grupo social determinado”.⁶⁰

La definición comprende cinco pasos: conocimiento, persuasión, decisión, implementación y confirmación. Conocimiento, el primer paso, es el momento en el

⁵⁹ ROGERS, Everet.M. *Diffusion of Innovations*. New York: Free Press.2003.

⁶⁰ IBID, p .35

que se adquiere información, cuando el individuo es puesto en contacto por primera vez con el nuevo concepto, es un momento en el que el individuo no tiene conocimiento y por lo tanto no tiene interés sobre el nuevo concepto o producto, en nuestro caso, la canción artística latinoamericana. En este estadio es cuando los medios masivos de comunicación juegan un importante rol. En el segundo estadio de la persuasión la comunicación con pares o miembros del grupo social o de interés juega un papel muy importante.

En los tiempos que vivimos, cuando las relaciones sociales no están limitadas a los contactos entre personas que viven cerca, a través de las redes sociales y de las comunidades online (social media), se pueden poner en contacto personas que comparten intereses similares aunque estén geográficamente alejadas. A través de estas comunidades mediadas por computadores, las personas pueden además expresarse e interactuar de maneras diferentes; pueden compartir documentos, fotografías, archivos de música, pero sobretodo, ideas. Además, los contactos realizados en las comunidades virtuales pueden generar contactos y actividades en el mundo real.

El término comunidad virtual es controversial puesto que algunos académicos argumentan que los grupos formados en Internet no tienen el status de comunidad. El investigador Nessim Watson⁶¹, quien participó como etnógrafo durante dos años en la comunidad virtual Phish.net presenta interesantes argumentos a favor de las comunidades virtuales y es uno de los mayores defensores del término comunidad aplicado a estos entornos.

Las comunidades virtuales, formadas por grupos de personas que comparten intereses e intercambian información, beneficios y que además comparten un cierto grado de “intimidad”, pueden llegar a tener mucho poder, sobre todo cuando son utilizadas por grupos poco representados para adquirir visibilidad. Este es el caso de la comunidad Phish.net, que con 50.000 miembros ha conseguido beneficios para sus miembros y ha logrado alterar las rutinas de la industria de la grabación e inaugurado un estilo musical en los Estados Unidos.

Este hecho cobra especial relevancia en grupos de personas interesadas en un estilo musical como la canción artística latinoamericana, un género aun conocido por pocos que además se encuentran muy dispersos geográficamente.

⁶¹ WATSON, Nessim: *Why We Argue About Virtual Community: A Case Study of the Phish.net Fan Community* en *Virtual Culture. Identity & Communication in Cybersociety*. JONES, Steven G. (Ed). SAGE Publications, London, 2002.

Numerosos estudios apoyan la utilización de las redes sociales para la promoción de la música clásica⁶². Aunque los participantes a los eventos de música clásica se encuentran generalmente en el grupo de edad mayor de 35 años y las redes sociales, según estudios, son usados mayoritariamente por grupos entre los 14 y 24 años de edad, esto no quiere decir de ninguna manera que no debamos utilizar estas herramientas para la difusión de la música clásica y en nuestro caso de la canción artística.

Dos razones principales apoyan esta idea: el hecho de que el uso de Internet y de las redes sociales se amplía día a día integrando a poblaciones cada vez mayores (entre otras cosas porque la población también envejece junto con la tecnología) y porque nuestro objetivo debería ser desarrollar nuevos participantes entre las generaciones jóvenes.

Un estudio realizado en el 2008 por Rappleaf⁶³ destinado a conocer los hábitos de uso de redes sociales de las personas entre los 14 y 74 años en los Estados Unidos, mostró que el grupo que más usaba las redes sociales era el comprendido entre los 14 y 24 años. Ellos representaban prácticamente el 65% del total de los usuarios. Sin embargo, a pesar que el grupo de personas mayores de 65 años era cercano a cero, se observaba evidencia de aumento entre este grupo. En los reportes de Nielsen⁶⁴ del 2012 podemos ver como estas cifras han cambiado rápidamente y en el 2012 el 14% de los usuarios esta en las edades comprendidas entre los 2 y 17 años, el 27% entre los 18 y 34, el 28% entre los 35 y 49, el 22% entre los 50 y 64 y el 10% entre los mayores de 65 años.

Este reporte muestra que los blogs son los medios favoritos de las personas entre los 25 y 49 años y que las redes sociales más usadas por este grupo, y que van en aumento, son Facebook entre las personas entre 25 y 34, LinkedIn entre las de 35 a 49. La utilización de YouTube esta ampliamente extendida en todo el mundo según este mismo estudio.

El hecho irrefutable del aumento del uso de Internet y de las redes sociales nos obliga a integrar estas herramientas para la promoción de la música clásica y concretamente la de la canción artística latinoamericana. Esta idea la refuerza la ley de

⁶² SCHULTZ, Kimberly B. "How symphony orchestras in Chicago, St. Louis, and Peoria use social media tools to connect with the audience". Master Dissertation, Webster University, 2009.

⁶³ Rappleaf [online]. Internet: <https://www.rappleaf.com/company_press_2008_06_18.html>

⁶⁴ NIELSEN Global Survey. *State of the media: US Digital Consumer Report Q3 – Q4 2011*. [Online]: <<http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2012-Reports/Digital-Consumer-Report-Q4-2012.pdf>> The Nielsen Company, 2012.

Metcalfe,⁶⁵ que dice que el valor de una red se incrementa exponencialmente con el número de usuarios, esto significa que en la medida en que el número de personas conectadas a la red aumenta, el ímpetu de otros para formar parte de esta red también se incrementa.⁶⁶

El BFOS esta realizando esfuerzos en esta dirección habiendo inaugurado una página de Facebook oficial activa. Además de esta página existen otras dedicadas al festival creadas por participantes de ediciones pasadas. Este es el caso de la página creada por los participantes del año 2012 que hoy en día se administra sola ya que los miembros ponen diariamente comentarios e intercambias partituras y vídeos entre otras cosas.

4. PROPUESTAS PARA LA DIFUSIÓN DE LA CANCIÓN ARTÍSTICA LATINOAMERICANA

4.1 Televisión Online: MundoArtsTV

Con el fin de potenciar el conocimiento del repertorio, sus compositores e intérpretes, en noviembre de 2011 decidí crear un canal de televisión *online* www.mundoartstv.com con la finalidad dedicarlo exclusivamente a la promoción de la música clásica de América Latina y España. En este canal se emiten conciertos y entrevistas a compositores y ejecutantes del repertorio mencionado. Los contenidos del canal están en inglés y en español y todos tienen calidad de alta definición. El objetivo es conseguir que esta canal se convierta en un lugar de encuentro de los miembros de las comunidades virtuales interesados en el repertorio de música clásica latinoamericana. Una vez más la tecnología se integra como medio para promover exponencialmente el trabajo de los agentes productores de significado en el mundo de la canción artística latinoamericana.

Me interesé por la televisión *online* al constatar las crecientes cifras de usuarios de Internet en todo el mundo y constatar que los sitios más visitados tienen que ver con el

⁶⁵ La ley de *Metcalfe's law* dice que el valor de una red es proporcional al numero de usuarios conectados a la misma. Esta ley tiene muchas aplicaciones en la economía y hoy en día en lo referente a las redes sociales.

⁶⁶ KRASILOVSKY, M. William, SHEMEL, Sidney, GROSS, John, & FEINSTEIN, Jonathan. *This Business of Music: The Definitive Guide to the Music Industry*, 10th Ed. New York: Watson-Guption Publications. 2007.

vídeo, por ejemplo YouTube⁶⁷. Mark Suster⁶⁸ en su blog asegura que la televisión *online* es el futuro de la televisión, esto debido a la disminución de costos que esto significa, a la gran penetración de Internet en todo el mundo, a los avances que se han hecho en la compresión de video y al comportamiento de los consumidores de Internet que han puesto el vídeo como lo primero de su lista.

De acuerdo Abigail Phillips⁶⁹, el encuentro de la televisión e Internet va a revolucionar la manera en que el espectador ve televisión. La Televisión Online se anunció en el 2011 y ya en el 2012 Google lanzó en los Estados Unidos Google TV. El elemento principal que tendrá el acceso a la televisión *online* será el elemento social que permitirá a los espectadores compartir los programas y sus opiniones a través de Twitter, Facebook o YouTube. Esta interacción entre los contenidos y los que los producen añadirá un elemento muy dinámico al hecho de ver televisión y aumentará las posibilidades de promoción entre grupos objetivo. Esto quiere decir que podremos llegar más directamente a nichos de mercado, como por ejemplo el nicho de personas interesadas en un género tan poco conocido por ahora con el de la canción artística latinoamericana. Este proyecto que esta en sus inicios pretende promocionarse a través de las redes sociales y ser impulsado por sus miembros.

4.2 Publicación de partituras digitales

Una de las industrias que se ha transformado de manera más espectacular durante las pasadas dos décadas, a raíz del advenimiento de las tecnologías de la información es la industria musical, especialmente las discográficas y en menor medida las editoriales musicales.⁷⁰

A partir del 2009 y con el convencimiento de que la manera más efectiva, económica y rápida para llegar al público objetivo interesado en la canción artística latinoamericana es a través de Internet, decidí iniciar un proyecto editorial destinado a

⁶⁷ NIELSEN Global Survey. *State of the media: US Digital Consumer Report Q3 – Q4 2011*. [Online]: <<http://www.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2012-Reports/Digital-Consumer-Report-Q4-2012.pdf>> The Nielsen Company, 2012.

⁶⁸ SUSTER, Mark. [online]: <<http://www.bothsidesofthetable.com/2011/11/14/future-of-tv-the-quick-version/>>. Consultado el 2 de agosto. de 2012.

⁶⁹ PHILIPS, Abigail. The future of Internet. [online]: <<http://www.businessrevieweurope.eu/technology/cloud/the-future-of-internet-tv>>. Business Review Europe. 9, febrero, 2012.

⁷⁰ ARDITI, David. “The State of Music: Cultural, Political and Economic Transformations in the Music Industry”. PhD Dissertation, George Mason University, 2012.

publicar las obras vocales de los compositores latinoamericanos del pasado y del presente de manera digital.

Este proyecto fue desde el inicio complejo puesto que el hecho de publicar digitalmente no evita tener que enfrentar los aspectos legales que cualquier editorial encuentra. Para publicar debía primero investigar, es decir, encontrar las obras y luego contactar a sus compositores y poetas o a sus herederos legales con el fin de obtener los permisos de edición y firmar contratos editoriales. Una vez obtenidos los permisos debería contactar con copistas y realizar el estudio introductorio de las partituras, traducir las poesías y transcribirlas al alfabeto fonético internacional. En general el proceso editorial es el mismo que se lleva a cabo en una editorial que edita libros en papel, lo único que cambia es el proceso de distribución y venta.

Para poner las partituras al alcance del público desarrollé una tienda virtual (www.mundoarts.com) en la que los interesados en la música pueden buscar las obras según criterios de selección tales como país, autor, tipo de voz y luego comprarla mediante un sistema que permite que el comprador pueda imprimir la partitura, pero no descargarla en su ordenador, con el propósito de obstaculizar al máximo la piratería.

El objetivo de poner las partituras a la disposición del público de manera digital es llegar a la mayor cantidad de personas a nivel internacional y de manera rápida. Por supuesto se necesita que la persona interesada tenga conocimientos de Internet y que este cómodo realizando compras *online*.

El hecho de poder acceder a las partituras desde cualquier lugar del mundo con el único requisito de tener Internet representa un paso gigante en las posibilidades de difusión de un repertorio que hasta ahora era prácticamente desconocido si tenemos en cuenta que uno de los más importantes factores para ese desconocimiento ha sido la falta de publicaciones. En la medida en que la cantidad de partituras a la venta en formato digital se incrementa, la disponibilidad de las obras, que mencionamos en el capítulo de *Performance practice* como uno de los mayores obstáculos a la difusión, se verá grandemente beneficiada. La única preocupación en este proyecto es el de la piratería que podría poner en peligro los esfuerzos de difusión.

4, 3 Nuevas formas de hacer música y de ser músico

Gracias al éxito obtenido en las clases magistrales en las que se utilizó el Internet de segunda generación durante el BFOS 2012 se generaron oportunidades para continuar

explorando las posibilidades del uso de esta tecnología en la práctica y la enseñanza musical. La primera de ellas se materializó en noviembre 27 de 2012 cuando presentamos un concierto con músicos en São Paulo y Barcelona con motivo de la inauguración de la primera conferencia de FIBRE⁷¹ celebrada en Salvador de Bahía.

Para esta ocasión actuamos 4 músicos, una mezzosoprano y una pianista localizadas en el Centro Cultural São Paulo en São Paulo, Brasil y una soprano y una pianista en la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC) en Barcelona. El público, formado por los asistentes a la citada conferencia se encontraba en Salvador de Bahía.

El proceso de preparación de este recital transatlántico incorporó elementos que habitualmente no forman parte del contexto de ejecución de la canción artística. A las horas de ensayo de la música que forman parte de la preparación habitual de una actuación se sumaron elementos nuevos relacionados con la parte tecnológica; para desarrollar este espectáculo hicieron falta tres técnicos en Barcelona, dos técnicos en São Paulo y un complejo equipo de hardware. Los instrumentos tenían micrófonos, práctica no habitual en el contexto de recital de canción artística. El único ensayo que se llevo a cabo, en el que conocidimos los 4 ejecutantes se dedico enteramente a resolver dificultades técnicas y a manejar el delay o retraso en la señal, que aunque era pequeño, de milisegundos, tenía un efecto en la música y en el “producto final” que queríamos entregar a la audiencia. Nuestro objetivo, al igual que en cualquier recital convencional, era que la audiencia escuchara música de alta calidad y sin ninguna alteración o cambio ocasionados por factores tecnológicos. Para lograr este objetivo los músicos tuvimos que ser flexibles y estar dispuestos a “romper” las reglas que tradicionalmente rigen el mundo musical. Por ejemplo, para lograr que una pieza en la que la cantante actuaba desde Brasil y la pianista le acompañaba desde Barcelona, tuvimos que dejar que la pianista iniciara la pieza y la ejecutara enteramente sin escuchar a la cantante, pues si lo hiciera la señal desde Brasil llegaría con retraso y la música se desfasaría. La cantante en Brasil solo escucharía el piano, a la manera de un pista musical. Con este truco lográbamos que el resultado final sonara perfectamente sincronizado. Por supuesto el público no era conciente de lo que estaba sucediendo, ellos escuchaban el concierto en perfecta sincronía.

Al hacer este “truco” estábamos rompiendo una de las reglas implícitas del género de canción artística que es el hecho de que el pianista sigue al cantante, con el fin de

⁷¹ FIBRE es un proyecto europeo que tiene como objetivo diseñar, implementar y validar una infraestructura de investigación entre la Unión Europea y Brasil.

juntos realzar el significado de la poesía. El pianista, en un recital de Lied tradicional, respira con el cantante y le sigue ajustándose a su voz como un guante.

Los ejecutantes en este caso tuvieron que ajustarse, ser flexibles y vencer la resistencia a hacer música de manera diferente. Fue interesante observar sus reacciones: los músicos que ya habían participado de una experiencia con Internet de segunda generación, caso de los músicos en Brasil, fueron flexibles y dispuestos a experimentar. La única ejecutante que no conocía la tecnología fue extremadamente rígida y difícil de “convencer” para la experimentación.

Esta situación puso en evidencia el hecho de que los músicos tradicionales, especialmente los formados en música académica, no tienen recursos psicológicos ni técnicos para enfrentarse al quehacer musical en estos nuevos escenarios, sencillamente no han estado en contextos que les permitan desarrollar estos recursos. Surge también la pregunta de si hubiéramos encontrado igual resistencia al realizar esta prueba con músicos populares, músicos de jazz o folclóricos. Quizá el hecho de provenir del mundo de la música académica sea asociado con mayor rigidez, no solo desde el punto de vista musical sino también de comportamiento, por el largo entrenamiento al que estos ejecutantes han sido sometidos, siempre, siguiendo la partitura.

Aunque es muy pronto para hacer afirmaciones al respecto, debido a que las experiencias descritas son pioneras en el mundo, podemos anticipar que los músicos que quieran utilizar estas tecnologías tendrán que desarrollar nuevos recursos psicológicos y técnicos para adaptarse a los nuevos contextos de ejecución. También podemos pensar que la tecnología se irá perfeccionando cada vez más hasta llegar al punto de no tener retraso en la transmisión de la señal y entonces los ejecutantes no tendrán que recurrir a los “trucos”. Cuando esto suceda, quizá los músicos ya habrán desarrollado recursos que les permitan interactuar con los otros ejecutantes y con la audiencia interactiva.

El advenimiento de estas tecnologías inaugura una nueva manera de hacer música y de ser músico.

CONCLUSIONES

Conclusiones Sección I

A lo largo de la primera sección fue analizado el género de canción artística en América Latina y su relación con el nacionalismo musical, un concepto construido tomando como base los valores de la sociedad moderna.

Se evidenció como este género, en América Latina, refleja en su desarrollo, la realidad socio- cultural- histórica de los países de los cuales proviene, convirtiéndose en un espejo en el que se proyectan la sociedad y sus valores en los diferentes momentos a partir del logro de la independencia. El concepto mismo de canción artística, responde a un conjunto de valores determinados por las “normas” de la música occidental europea, lo cual le confirió una rigidez que hizo muy difícil la inclusión de músicas provenientes de grupos culturales y étnicos distintos a los europeos durante gran parte del siglo XIX, situación que fue cambiando lentamente con la llegada del siglo XX.

La incorporación de los elementos sonoros procedentes de los indígenas y africanos revela los cambios en la percepción de la identidad nacional de cada país. Estos procesos pueden evidenciarse de manera sonora en la canción artística en la utilización de los textos, en su temática e idioma, al igual que en los lenguajes y estilos musicales utilizados.

Durante el siglo XIX, en las canciones se reflejaba especialmente lo que se quería ser, el anhelo de unas naciones por entonces imaginadas a través de los sonidos que dibujaban de manera idealizada un conjunto de valores cercanos a los de los países considerados “centrales”, por entonces, los países centroeuropeos. Este fenómeno de adopción e imitación de los elementos musicales de los países hegemónicos es muy evidente en Latinoamérica especialmente a partir de la independencia hasta los inicios del siglo XX. En este período una buena parte de las canciones artísticas se escriben en italiano, francés o alemán, con formas muy similares a las europeas y con una fuerte influencia de la ópera, estilo que dictó los ideales estéticos de la época.

En la medida en que avanza el siglo XX y nos acercamos a la celebración del centenario de las independencias nacionales, se incluye en el estado-nación a grupos sociales que no habían sido reconocidos con anterioridad, v.g. negros e indígenas, y se comienza a gestar un sonido más inclusivo, es decir, uno que admite como propios la

incorporación de los aportes de los variados grupos sociales y étnicos que conforman la nación.

El proceso de aceptación, conocimiento e integración de estos elementos fue un proceso lento en el que se fue dando forma a la nación. A lo largo de este camino nacieron ritmos nuevos, fruto de la mezcla y reinterpretación de diversas formas de expresión que han contribuido a enriquecer al género de canción artística al tiempo que expresa los valores de un grupo social concreto asociado con las clases dirigentes.

El lenguaje, al igual que la música, estuvo en el centro del proyecto nacionalista. Su protagonismo se evidenció en algunos momentos por su ausencia y en otros por su asimilación y exaltación en las canciones artísticas. Estos dos importantes medios expresivos, el lenguaje y la música, corrieron la misma suerte: al principio fueron negados y luego abrazados como seña de identidad y motivo de orgullo nacional.

La canción artística, género en el que se tejen música y palabra de manera única, representa a la nación de manera fiel y su estudio nos permite entender los complejos procesos de conformación de identidad nacional y sobre todo los valores a los que aspiraban las naciones por entonces nacientes.

A partir de 1940 los compositores latinoamericanos se han integrado a las corrientes de composición internacionales asimilando técnicas y lenguajes. La canción artística latinoamericana se compone a partir de ese momento y hasta nuestros días, en una variedad de estilos sin dejar de manifestar su contexto nacional. Nos enfrentamos a una definición de nacionalismo en la que la música es nacional en la medida en que el compositor consciente o inconscientemente le asigna unos valores que la audiencia percibe como nacionales, aun cuando en la música no se encuentren elementos de estilo nacional.

Los compositores latinoamericanos contemporáneos, fruto de su tiempo, son hoy en día sujetos transnacionales que adoptan elementos de diferentes corrientes, culturas y naciones y las integran en su discurso sonoro. Este discurso entonces se transforma y enriquece otorgándole al compositor latinoamericano contemporáneo una voz ecléctica que refleja los movimientos y entrecruzamientos de la sociedad postmoderna. Esta voz latinoamericana aparece como postmoderna, en el contexto internacional, muy tempranamente debido a la propia naturaleza múltiple y palimpsestica de la América Latina.

Conclusiones Sección II

A lo largo de la sección II exploré el concepto de *Performance practice* con el fin de identificar los elementos constitutivos de la canción artística, de la canción folclórica y popular. Mi aproximación a la *performance* pretende integrar todos los elementos envueltos en el momento de la ejecución: el sonido y su producción y su contexto histórico-socio-cultural.

Elemento central en el estudio de la performance, la voz, constituye el punto de partida del estudio de la canción, siendo medio de expresión por excelencia que toma forma en la palabra y en el canto. La voz como objeto y como representación y la forma en que esta se emite es elemento central a la hora de situar a la canción. La voz del cantor expresa los valores de la comunidad o grupo social y la representa. Es aquí cuando se logra la comunicación con la audiencia gracias a un proceso de autoidentificación.

La formación y uso de la voz en los diferentes tipos de canción exhibe importantes diferencias que determinan la localización de la canción y que enmarcan a la canción artística, folclórica o popular dentro de un contexto y una tradición particular, pero que al mismo tiempo tienen puntos de conexión. En la localización de la canción intervienen además un sinnúmero de factores que sitúan a la canción en un ámbito u otro.

Utilizando el concepto de *ready made* inaugurado por Marcel Duchamp y los conceptos de *habitus* y *campus* desarrollados por Pierre Bourdieu aplicados al estudio de la canción, construí un aparato conceptual que permite situar a la canción artística, folclórica y popular en un mismo espacio que varía según el movimiento de los agentes productores de significado en el mundo de la canción. Tras identificar a estos agentes se observa como de sus movimientos surgen los diferentes “tipos” de canción y se pueden identificar con más claridad repertorios “fronterizos”, como ocurre con la canción artística producida en América Latina. Al conocer estos agentes, el intérprete puede conscientemente construir *ready mades* a la manera de Duchamp y “jugar” desplazando las canciones de un universo a otro. En el capítulo se presentan varios ejemplos que ilustran la flexibilidad de la canción para desplazarse de un sub-campo a otro.

La posibilidad de identificar a los diferentes agentes productores de significado en la canción permite construir una definición más flexible e inclusiva de canción artística

que la existente en la actualidad y pone en evidencia que la definición actual es limitada debido a una rigidez que la mantiene anclada en el modelo eurocentrista moderno.

Al incorporar el modelo de sub-campos aplicado a la definición de canción, podemos observar como las fronteras entre canción artística, folclórica y popular se hacen cada vez más móviles. Esta movilidad permite hacer una definición en la que músicas provenientes de sitios diferentes a Europa puedan ser incluidas y consideradas canciones artísticas. Este nuevo orden aporta herramientas para definir lo que se considera una canción artística, ampliando sus fronteras y posibilitando que canciones pertenecientes a la música folclórica o popular puedan ahora ejecutarse en contextos de música académica o artística y adquieran un nuevo significado.

Este modelo que aplicamos a la canción artística latinoamericana podría ser usado también para músicas provenientes de culturas no occidentales.

El capítulo propone repensar este concepto de canción que en la actualidad aparece como muy rígido. De igual manera se hace necesario que las instituciones de educación musical abran sus horizontes y se ajusten a la nueva definición que es al fin de cuentas un reflejo de las sociedad contemporánea interconectada.

No es posible que la enseñanza musical a nivel internacional, y en nuestro caso particular, que los conservatorios de América Latina, continúen ignorando el repertorio y a los compositores propios, por seguir con una mirada que corresponde mas al siglo XIX que al XXI. Es deber de las instituciones educativas adquirir las herramientas para incorporar las músicas nacionales, provenientes de los distintos grupos étnicos y sociales dentro de los curricula de las instituciones educativas.

Esta sección señala posibilidades de convergencia entre la musicología y la etnomusicología, disciplinas que en mi opinión no deberían estar separadas sino constituir un solo cuerpo de conocimiento. Especialmente en la música de América Latina estas disciplinas son inseparables razón por la cual el estudio de las músicas consideradas académicas o artísticas debiera utilizar herramientas y metodologías de trabajo que tradicionalmente se han asociado con la etnomusicología.

Conclusiones Sección III

La difusión de la canción artística latinoamericana que ha sido tan difícil desde sus inicios en el siglo XIX, continúa constituyendo un reto, al estar determinada por un complejo tejido de interacciones y relaciones entre los múltiples agentes productores de significado que fueron tratados en la sección sobre la *performance*.

Las relaciones sociales y otros muchos intereses, modelan oportunidades para hacer un trabajo innovador y moldean el éxito de los artistas y la recepción que su trabajo tiene en un medio concreto. Estas relaciones sociales encuentran nuevas formas de expresión a partir del advenimiento y del uso masivo de las tecnologías de la información.

En el siglo XXI y con el advenimiento de Internet las posibilidades de difusión se han multiplicado exponencialmente, es decir, contamos con muchos más canales de difusión y podemos llegar de manera más fácil a los públicos objetivos.

Esto no quiere decir que la difusión por si sola se ponga en movimiento por el simple hecho de contar con Internet. Para que esta se logre deben existir agentes productores de significado lo suficientemente motivados como para iniciar los procesos necesarios y lograr la promoción del repertorio. En esta dirección, el Barcelona Festival of Song contribuye de manera importante a la promoción y preservación del repertorio al crear un espacio de reflexión, estudio e interpretación dedicado exclusivamente a este género. Durante sus ocho años de existencia el festival ha formado a un importante número de ejecutantes y contribuido a engrosar el repertorio comisionando a compositores contemporáneos a escribir nuevas obras.

Diversos factores han contribuido al éxito del BFOS al tiempo que presentan un futuro promisorio para la difusión del repertorio: el crecimiento de la población hispana de los Estados Unidos, la búsqueda de nuevos repertorios por parte de los intérpretes y el advenimiento de las tecnologías de la información, especialmente Internet y las redes sociales.

Los nuevos tiempos proporcionan nuevas herramientas que abren posibilidades y canales de expansión nuevos (redes sociales, etc.). Sin embargo, para poder sacar provecho de ellas y utilizarlas para el beneficio de la difusión, los agentes productores de significado deben estar familiarizados con estas tecnologías y tener una “segunda alfabetización”. Es decir, después de una primera alfabetización que les da acceso a los

contenidos musicales y literarios, deben pasar por una “segunda alfabetización” que les da el conocimiento y herramientas del mundo digital y no solamente esto, deben tener una visión estructurada que permita la utilización dirigida de los recursos y herramientas de la manera en que se haría en una empresa.

El Barcelona Festival of Song ha contribuido a la construcción de una narrativa que visibiliza al repertorio y a sus creadores, una construcción dirigida y consciente. Esto puede servir como modelo para la construcción de planes estructurados destinados a la construcción de una narrativa en torno a la canción artística latinoamericana. Estos planes deberían atender a varios niveles del proceso tales como la investigación, publicación, grabación, enseñanza, ejecución y presencia online con el fin de crear el círculo virtuoso que conduzca a la difusión internacional. Para llegar al público objetivo deben integrarse además, como agentes productores de significado, a expertos en *marketing* online, estudios de mercado, ciencias de la comunicación y nuevas tecnologías.

Sin embargo ha de tenerse en cuenta que aun teniendo todos estos factores en su lugar adecuado y todos los agentes productores de significado desempeñando sus roles para el logro común de la difusión, el público objetivo, siempre será relativamente pequeño, un nicho de mercado, si se le compara con los públicos de la música popular. Este público estará comprendido sobre todo por profesores y estudiantes de canto, cantantes y un pequeño grupo de aficionados que esperamos vaya creciendo en el tiempo. Internet facilita el encuentro de este público que hoy está disperso y también posibilita el desarrollo de nuevas audiencias

La utilización de Internet de segunda generación, también conocido como Internet2 en el mundo anglosajón, abre un universo de posibilidades para la difusión del repertorio y para el acceso democrático a los contenidos. A partir de la experiencia realizada en el 2012 entre Barcelona y São Paulo, pudimos constatar la importancia de utilizar esta tecnología y su potencial en la educación musical. Al mismo tiempo estas nuevas herramientas inauguran nuevas formas de percepción del ser, nuevos tipos de relación e intercambio que aun están empezando a observarse. La aproximación y el uso de esta tecnología, totalmente desconocida por los músicos, exige el desarrollo y formación de nuevas habilidades y formas de interactuar por parte de los ejecutantes y en general de los agentes productores de significado. Estamos ante la posibilidad de ver

nacer nuevas maneras de hacer música, nuevas formas de interactuar entre los músicos y con las audiencias.

Aun cuando hay muchos factores aun por conocer en lo relacionado al uso de el Internet2, la difusión del repertorio de canción artística latinoamericana se vislumbra promisorio debido también al buen momento económico que esta viviendo América Latina. Con el crecimiento tan importante de países como Brasil o Colombia, podemos esperar que se destinen más recursos a la educación de las nuevas generaciones. En la medida en que la población adquiera un mayor nivel educativo estará más sensibilizada y tendrá más acceso a la música “académica” o artística; al tiempo que los gobiernos tendrán más recursos para invertir en programas de preservación del patrimonio e investigación que beneficien directa o indirectamente al repertorio de canción artística y a sus compositores y que posibiliten la formación de intérpretes y el desarrollo de nuevas audiencias.

El siglo XXI, con todos los retos que impone, se presenta como prometedor para la promoción de la música artística de América Latina. Las instituciones educativas deben formar a profesionales que estén preparados y dispuestos a incorporar las nuevas tecnologías de la información en su quehacer diario. Esta se vislumbra como una opción decisiva para lograr la difusión de la canción artística latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA SECCIÓN IDENTIDAD NACIONAL

AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. *El proceso de aculturación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección general de publicaciones, 1957.

ANDRADE, Mario de. "Exposição de motivos" en: *Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937, pp. 717-8.

----- "Origens do fado" en Revista da Música Popular, no. 6, p.2-4, Rio de Janeiro, 1955.

-----*Modinhas imperiais*. São Paolo, 1964.

----- *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, Colección Música Hispana Textos, 1998.

ARETZ, Isabel. *América Latina en su música*. México, Siglo XXI editores, Serie América Latina en su Cultura, 1977.

ANAYA Arze, Franklin. *La música en Latinoamérica y en Bolivia*. Cochabamba, Editorial Serrano, 1994.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Rise and Spread of Nationalism*. London, Editorial Verso, 1983.

APPLEBY, David. *The music of Brasil*. Austin, University of Texas Press, 1983.

ARESE-ELÍAS, Andrea: "The piano music of Juan José Castro". DMA Dissertation. University of Cincinnati, 1998.

BAILY, J. *Music and the Afghan National Identity*. En M. Sockes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford. Berg, 1994.

BARCHINO PÉREZ, Matías y Rubio Martín. *Nicolás Guillén, hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2004.

BARREIRO ORTIZ, Carlos: "Poetas colombianos en música". Boletín Cultural y Bibliográfico, Vol.37, N. 54, Bogotá, Ediciones Banco de la República. 2000.

BÉHAGUE, Gerard. *The beginnings of musical nationalism in Brasil*. Information Coordinators, Inc. Detroit, 1971.

----- *Music in Latin America: An introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1979.

----- *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul* (ILAS Special Publication), University of Texas Press, November 1, 1994.

----- "La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña", *Latin American Music Review* - Volume 27, Number 1, Spring/Summer 2006, pp. 38-46.

BRANDÃO, Stela M.S.: "The Brazilian art song: A performance guide utilizing selected works by Heitor Villa-Lobos". DMA Dissertation, Columbia University Teachers College, 1999.

BREMMER, Neil. "Musical Nationalism in Mexico, Brasil and Argentina: Comparative Case Studies". Artículo inédito presentado en Viena, abril, 2001.

------. "Global cities, global states: global city formation and state territorial restructuring in contemporary Europe". *Reviews of International Political Economy*, 5(1), 1-37. 2008.

BUECHLER, Hans C. *The Masked Medya: Aymara Fiestas and Social Interaction in the Bolivian Highlands*. The Hague, Paris, New York. Mouton Publishers, 1980.

CÁCERES, Eduardo. "Música e identidad: la situación latinoamericana". Revista musical chilena, año XL, N. 196, Santiago de Chile, julio-diciembre 2001, pp 83-86.

CAICEDO, Patricia. *La canción artística en América Latina: Antología crítica y guía interpretativa para cantantes*. Barcelona, Edicions Tritó, 2005.

------. *La canción artística colombiana: Jaime León, Análisis y Compilación de su obra para voz y piano Vol.1 & 2*. Mundo Arts Publications, Barcelona, New York, Bogotá, 2009.

------. *The Bolivian Art Song: Alquimia, a song cycle by Agustín Fernández*. Mundo Arts Publications, Barcelona, New York, Bogotá. 2012.

------. "Discovering Latin-American Art Song through Song and Poetry". VoicePrints. Enero-Febrero 2012. [online]. Internet: <http://www.nyst.org/files/VoicePrints/VP_Vol_9_Jan_Feb_2012.pdf>. (Consulta, 17 de enero, 2012).

CAMPOS, Guadalupe, SALDÍVAR, Gabriel. "La música mexicana para canto y piano en el siglo XIX y sus vinculaciones con la Europea". Conferencia pronunciada en el Primer Curso de Historia de Interpretación e Historia de la Canción Artística de América Latina y España "Barcelona Festival of Song". Barcelona, junio 25 del 2006.

CARDON, Hugh F. "A survey of twentieth-century Mexican Art Song". DMA Dissertation, University of Oregon, 1970.

CARDOZA Y ARAGÓN, Luís. *Guatemala: las líneas de su mano*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

CARPENTIER, Alejo. *Obras Completas XI. Ese músico que llevo dentro*. México, Editorial Siglo XXI, 1986.

CASARES RODICIO, Emilio (Dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols., Madrid, ICCMU, 1999-2002.

CLARO, SAMUEL. "La música vocal de Alfonso Letelier". *Revista Musical Chilena*, N. 106, Santiago de Chile, enero-marzo, 1969, pp. 47-63.

CLIFFORD, James. "Diasporas" en *Cultural Anthropology*, Vol. 9, No. 3, Further Inflections: Toward Ethnographies of the Future, Aug., 1994, pp. 302-338.

COHEN, Mitchell. "Rooted Cosmopolitanism: Thoughts on the left, nationalism, and Multiculturalism". *Dissent* 39.4, 1992.

CORRADO, Omar. *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2010.

CHASE, Gilbert. *Latin America: A history of song*. New York. W.W. Norton, Edited by Denis Stevens, 1960.

----- *A Guide to the Music of Latin America*. Washington D.C., The Panamerican Union and the Library of Congress. 1962

CHATTERJEE, Partha. *Nationalist thought and the Colonial World: A derivative Discourse*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

CHEETHAM, Mark A. “A Renewed Cosmopolitanism: Specifying Artists, Curators, and Art-writers”. The London Consortium Static. Issue Dec.08 – General.

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa, 1997.

DE BRITO MENDES, Julia (Editora): *Canções Populares do Brasil*, J. Ribeiro Dos Santos, Rio de Janeiro, 1911.

DELANTY, Gerard, O'MAHONY, Patrick. *Nationalism and Social Theory: Modernity and the Recalcitrance of the Nation*. SAGE Publications Ltda. London, 2002.

DE MELO, Guilheme. *A música do Brasil*. Imprensa Nacional, Río de Janeiro, 1947.

DÍAZ DE ARCE, Omar. “Nacionalismo en la América Latina”. *Revista Islas* N. 48, La Habana, 1963.

DOCHERTY, Thomas. *Postmodernism: A Reader*. New York and Oxford: Columbia University Press, 1993.

DOSSIN, Alexandre Saggin. “Edino Krieger’s Solo Piano Works from the 1950s: a Dialectical Synthesis in Brazilian Musical Modernism”. DMA Dissertation. University of Texas at Austin. 2001, UMI: 3023548.

DOS SANTOS, José Vianey. *Treze Canções de Amor* de Camargo Guarnieri... Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, pp.72-84.

FERNÁNDEZ, Agustín. “Re: de las canciones”. E-mail para Patricia Caicedo, 11 de mayo de 2006.

FREITAG, Léa. "A dinâmica social da modinha e do lundú". Momento de música brasileira. São Paulo: Livraria Nobel, 1985, pp. 73-77.

FUENTES, CARLOS. *The Buried Mirror: Reflections on Spain and the New World*. Mariner books edition, 1999.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, 1989.

----- *Latinoamericanos en busca de su lugar en este mundo*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2002.

GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Polity Press, London, 1995.

----- *Modernity and Self-Identity*. Polity Press, London, 1999.

GRENET, Emilio. *Popular Cuban Music. 80 Revised and Corrected Compositions*. La Habana, 1939.

GUIRIN Yuri. "En torno a la identidad cultural de América Latina". [Online]:<
<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/guirin.pdf>> Consultado 5 junio, 2011.

BREULLY, JHON "Nationalism as global history", en HALIKIOPOULOU, Daphne, VASILOPOULOU, Sofia Edits. *Nationalism and Globalisation: Conflicting or complementary?*. Routledge, New York, 2011.

HABERMAS, Jurgen: *The Structural Transformation of the Public Sphere. An inquiry in to a Category of Bourgeois Society*. Polity Press, Cambridge, 1962.

HAMMACK CHIPE, Laura: "Alberto Beriot Nepomuceno: "A performers guide to selected songs". DMA Dissertation. The Southern Baptist Theological Seminary, 2000.

HAMILTON, Sarah Malia. "Uma canção interessada - M. Camargo Guarniero, Mario de Andrade and the politics of musical modernism in Brasil, 1900-1950". PhD Dissertation. University of Kansas, 2003.

HERR, Martha: "Mudanças nas Normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil: 1938, 1956 e 2005". *Per Musi*, Belo Horizonte, n.15, 2007, pp. 35-40.

HIRSCHI, Caspar. *The Origins of Nationalism. An alternative History from Ancient Rome to Early Modern Germany*. Cambridge University Press, 2012.

HOBSBAWM, Eric J. *Nations and Nationalism since 1780. Programme, myth, reality*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

HOOVER, Maya (Ed.). *A guide to the Latin-American Art Song Repertoire: An annotated Catalog of the Twentieth-Century Art Songs for Voice and Piano*. Indiana University Press, 2010.

IBÁÑEZ, Tomás. *Municiones para disidentes*. Realidad-Verdad-Política. Barcelona, Editorial Gedisa, 2001.

ILLARI, Bernardo: "Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola". Cuadernos de música Iberoamericana. Volumen 10, ICCM. Madrid, 2005, pp. 137-223.

KRENEK, Ernst: *Universalism and nationalism in music*. Traducción de Graciela Paraskevaídís para Permusic Online Music Magazine. Issue 10, 2004. [online]. Internet: <<http://www.musica.ufmg.br/permusi/eng/issues/10/index.htm>> Consultado el 4 de octubre, 2011.

KULP, Jonathan Lance. "Carlos Guastavino: A study of his songs and musical aesthetics". Ph.D. Dissertation, The University of Texas at Austin, 2001.

----- “Carlos Guastavino: The Intersection of música culta and música popular in Argentine song”. *Latin American Music Review*, Vol.24, Number 1, Spring/Summer, University of Texas Press, 2003.

LACERDA, Osvaldo. Carta a Patricia Caicedo, 4 de enero de 2006.

LABONVILLE, Marie E. “Musical Nationalism in Venezuela: The work of Juan Bautista Plaza (1898-1965)”, PhD Dissertation, University of California, 1999.

LEE, Miah: “Alberto Ginastera: An examination of objective nationalism and the danzas argentinas”. MM Dissertation. University of Texas at El Paso, 2005.

LEZCANO, José. “Afro-cuban rhythmic and metric elements in the published choral and solo vocal Works of Alejandro Garcia Caturla and Amadeo Roldan”. PhD Dissertation. The Florida State University, 1991.

LÓPEZ CHIRICO, Hugo. *La “cantata criolla” de Antonio Estévez*. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura. Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales “Vicente Emilio Sojo”, 1998.

LOZA STEVE. “El nacionalismo en la música mexicana: conversación con Blas Galindo y Manuel Enríquez”. *Revista Heterofonía* N.111-112, México, julio 1994-junio 1995, pp. 43-53.

LYNCH, John. *Latin America between Colony and Nation: Selected Essays*. New York, Palgrave. 2001.

MANSILLA, Silvina Luz. "El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear: un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones". Permusi, Belo Horizonte. [online]. Internet: www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/16/num16_cap_04.pdf. Consultado 3 junio, 2011.

----- *Un aporte de Carlos Guastavino y Lima Quintana al mundo de la Nueva Canción argentina*. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.19-27. [online]. Internet: <<http://www.musica.ufmg.br/permusi/eng/issues/23/index.htm>>. Consultado 18 junio, 2011.

MARIZ, Vasco: *A canção brasileira: Erudita, folclórica e popular*. Rio de Janeiro. Ministerio da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1959.

MARTÍN BARBERO, Jesús: *De los medios a las mediaciones*. México, Gustavo Gili, 1987.

MARTÍN TELLADO, Gonzalo. *Eduardo Ocón, el nacionalismo musical*. Málaga, Ediciones Seyer, 1991.

MENDOZA, Vicente T. *La canción mexicana: ensayo de clasificación y antología*. México, Fondo de Cultura Económica. UNAM, Segunda edición, 1982.

MERINO MONTERO, Luis. "Fluir y refluir de la poesía de Neruda en la música chilena", *Revista Musical Chilena*, año XXVI, N.121-122, Santiago de Chile, enero-junio, 1973, pp. 55-61.

MIGNOLO, Walter. *The idea of Latin America*. Blackwell Publishing. Malden, MA, US. 2005.

MILLER, Nicola. "The historiography of nationalism and national identity in Latin America". En *Nations and Nationalism*. 12 (2), 2006.

MONTEIRO DE CASTRO, Luciana, Borgho, Margarida, Pedrosa de Pádua, Mônica: "In defense of the Brazilian Art Song". *Permusic Online Music Magazine*. Issue 8, July/Dec. 2003. [online]. Internet: <<http://www.musica.ufmg.br/permusi/eng/issues/08/index.html>> Consultado el 6 julio, 2011.

MONTEMAYOR, Carlos. *Los pueblos indios de México hoy*. Editorial Planeta, 2001. Recorded Books.

MORENO CHÁ, Ercilia. “Alternativas del proceso de cambio de un repertorio tradicional argentino”, *Latin American Music Review* 8 (1), 1987, pp. 104-106.

MORENO RIVAS, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana: un ensayo de interpretación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

MOORE, Robin. *Music & Revolution: Cultural change in socialist Cuba*. University of California Press, 2006.

----- *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press, 1997.

ORREGO SALAS, Juan. “Los lieder” de Alfonso Leng”. *Revista Musical Chilena*, año XI, N. 54, Santiago de Chile, agosto –septiembre de 1957, pp. 59-64.

PÁDUA, Monica Pedrosa; Borghoff, Margarida M.:Imagens na canção A saudade Op. 11... Per Musi, Belo Horizonte, n.15, 2007, pp. 47-54.

PEÑÍN, José. *Nacionalismo musical en Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, Editorial Texto CA, 1999.

PERDOMO, José Ignacio. *Historia de la música en Colombia*. Editorial ABC Bogotá, 1963.

PEREIRA, María Elisa. Mario de Andrade e o dono da voz”. Per Musi. Belo Horizonte. v 5/6, 2002.

RACHIK, Hassan. “Identidad dura e identidad blanda”. Revista *CIDOB d’Afers Internacionals*, num 73-74, Mayo-Junio 2006. pp. 9-20.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe. *50 años de música en Caracas: 1930-1980*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 1988.

RANDEL, Don Michael (ed.): *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge and London. The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario manual ilustrado de la lengua española*. Cuarta edición revisada. Madrid, Espasa Calpe. 1989.

REAL ACADEMIA DE LA LENGUA. Diccionario de la lengua española – Vigésima segunda edición. [online] Internet: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=nacionalismo>

RIOS, Fernando Emilio. “Music in Urban La Paz, Bolivian nationalism, and the early history of Cosmopolitan Andean Music: 1936-1970”. PhD Dissertation. University of Illinois, 2005.

ROJAS, Ricardo. *La restauración nacionalista*. Buenos Aires, 1910.

RORTY, Richard: *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton University Press, 1979.

RUBIO, Hector: "A 100 años del nacimiento de Juan José Castro: Un músico ajeno a las vanguardias" . *La Voz del Interior*, Córdoba, 20 de julio de 1995. sec.E p3

SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos”. *Latin-American Music Review*. Spring/Summer 2007.

SCARABINO Guillermo. *El grupo renovación (1929-1944) y la nueva música argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 1999.

SIDER, Ronald Ray. "The Art Music of Central America: its development and present state". PhD Dissertation University of Rochester, Eastman School of Music, 1967.

SILVA, Flavio. *Camargo Guarnieri: O tempo e a música*. Río de Janeiro, FUNARTE, Sao Paolo, Imprensa Oficial del Estado, 2001.

SCHWARTZ-KATES, Deborah. "The gauchesco tradition as a source of National Identity in Argentine Art Music (1890-1955)". PhD Dissertation, University of Texas at Austin. 1997.

SCHECHTER, Jhon M. "El cantar histórico incaico". *Revista Musical Chilena*. Año XXXIV, N.149-150 , Santiago de Chile, enero-junio 1980, pp.38-60.

SKIDMORE, Thomas and Smith, Meter. *Modern Latin America*. Oxford University Press, New York, 1989.

SOJO, Vicente Emilio. *Diez canciones infantiles*. Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Cultura, Caracas, 1940.

SOPENA IBÁÑEZ, Federico. *El nacionalismo y el "Lied"*. Real Musical, Madrid, 1979.

SOPENA, Federico. "El nacionalismo en la música de estos años". *Revista Arbor* N.27, marzo, 1948, pp. 401-406.

SOUX, María Eugenia. "La música en la ciudad de La Paz:1845-1885". Tesis de pregrado. Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia, 1992.

SWITZER, Harry M.: "The published art songs of Juan Bautista Plaza". DMA Dissertation, University of Miami, 1985.

TORRES ALVARADO, Rodrigo. "Gabriela Mistral y la creación musical en Chile", *Revista Musical Chilena*, año XLIII, N.171, Santiago de Chile, enero-junio 1989, pp. 42-65.

TALPASH, Olesia. "Towards the Righting of Music History: re-thinking the Concept of Nationalism in Western Music Historiography." Master of Arts Dissertation, University of Alberta, 1997.

TINNEY, Lisa D. "The influence of Spanish Folk Traditions on selected song cycles by Jesús Gurudi, Rodolfo Halfter and Xavier Montsalvatge" Master of Arts Dissertation. University of Victoria, 1992.

TORRES, Anabel. *Medias nonas*. Editorial Universidad de Antioquia, Colección Celeste, Medellín, 1992.

TURINO, Thomas. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations", *Latin American Music Review*, Vol 24, N.2 Fall/Winter, University of Texas Press, 2003, pp.169-209.

TURINO, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular music in Zimbabwe*. University of Chicago Press, 2000.

URRUTIA BLONDEL, Jorge. "Gabriela Mistral y los músicos chilenos". *Revista Musical Chilena*, año XI, N.52, Santiago de Chile, abril-mayo, 1957, pp. 22-25.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri - Expressões de uma vida*. Imprensa Oficial SP; 1 edition, 2001, pp. 243-77.

VERTOVEC, Steven. "Transnationalism and identity". *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27.4, October, 2001.

VEIGA, Manuel. "Escudo da modinha brasileira". *Latin American Music Review*. Spring-Summer. 1998, pp. 46-47.

VITIER, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana, Instituto del Libro, Letras Cubanas, 1970.

VOLPE, Maria Alice. "Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s". PhD Dissertation. University of Texas at Austin, 2001.

WADE, Peter. *Music, Race, and Nation. Música tropical in Colombia*. Chicago, University of Chicago Press, 2000.

WALLACE, David Edward: "Alberto Ginastera: An analysis of his styles and techniques of composition", Ph.D. Dissertation, Northwestern University, 1964.

WAGNER, Deborah R.: "Carlos Guastavino: An annotated bibliography of his solo vocal works". DMA Dissertation, University of Arizona, 1997.

WEISS, Allison: "A Guide to The Songs of Carlos López Buchardo (1881-1948) Argentina". Thesis Master of Arts. University of Portland, 2009.

WONG, Ketty. "La "nacionalización y "rocolización" del pasillo ecuatoriano". [online]. Internet: <<http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/debate/paginas/debate1329.htm>> Publicado el 23 de agosto de 2006. Consultado el 3 de febrero, 2010.

WOLF, Eric R. *Europe and the people without history*. Berkeley, University of California Press, 1982.

BIBLIOGRAFÍA SECCIÓN PERFORMANCE PRACTICE

AVENDAÑO, Tom C. "Un éxito tiene precio (y factura)". *El País*. 22-08-2011. p. 4
Sección Música.

BÉHAGUE, Gerard (edit): *Performance Practice*. Ethnomusicological perspectives.
Connecticut, Greenwood Press, 1984.

----- "A performance and listener-centered approach to musical
analysis". Artículo inédito.

BEN-AMOS, Dan. "The Idea of Folklore: An Essay," in Issachar Ben-Ami and
Joseph Dan, eds. *Studies in Aggadah and Jewish Folklore*. Folklore Research Center
Studies VII. Jerusalem: The Magnes Press, 1983, pp. 11-17.

BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and
Literature*. Edited and Introduced by Randal Johnson. Columbia University Press.
1993.

----- *Capital cultural, escuela y espacio social*. Argentina, Siglo
veintiuno editores, 2005.

CONWAY, Walker. *The Art Song and its composers: Fundamentals of Music Art*.
New York, The Caxton Institute Inc., 1926.

ENNIS, Sharon, RIOS-VARGAS, Merarys, ALBERT, Nora. *The Hispanic
Population: 2010*. U.S. Census Bureau. [online]. Internet: [www.census.gov
/population/www/socdemo /hispanic/hispanic.html](http://www.census.gov/population/www/socdemo/hispanic/hispanic.html).

FALBO, Conrado: "A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a
análise de canções no âmbito da música popular". Per Musi, Belo Horizonte, n.22,
2010, p.218-231[online]. Internet:
Internet <www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/22/num22_cap_17.pdf>

GRAY, Leon Wilbur. "The American Art Song: An inquiry into its development from the colonial period to the present". PhD Dissertation. Columbia University, 1966.

HALL, James H. *The Art Song*. Norman Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1953.

JUDOVITZ, Dalia. *Unpacking Duchamp: Art in transit*. E-book. Berkeley University of California Press, 1998.

KLIMOVSKY, Gregorio. *Las desventuras del conocimiento científico. Una introducción a la epistemología*. A-Z editora, Buenos Aires, 1997.

LIMA QUINTANA, Hamlet. *Los referentes (una historia de amistad)*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1994.

MAYER BROWN, HOWARD. "Performance Practice", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, London 1980, Indiana University Press. 2010.

MCCORNICK, Lisa. "Music as Social Performance," en *Myth, Meaning, and Performance*. Ron Eyerman and Lisa McCormick, eds. Boulder: Paradigm Publishers, 2006.

RONYAK, Jennifer Marie: "Performing the Lied, Performing the Self: Singing Subjectivity in Germany, 1790-1832". Ph.D. Dissertation, Eastman School of Music, 2010, University of Texas at Austin, 2001.

SCOTT, Derek. *From the erotic to the demonic*. Oxford University Press, New York, 2002.

TINNEY, Lisa D. "The influence of Spanish Folk Traditions on selected song cycles by Jesús Gurudi, Rodolfo Halfter and Xavier Montsalvatge" Master of Arts Dissertation. University of Victoria, 1992.

TOMPKINS, Calvin. *Duchamp*. Barcelona, Editorial Anagrama, Colección Compactos, 2006.

TRAGTENBERG, Lucila. "Performance vocal: expressão e interpretação". *Permusic Online Magazine*. Issue 15, 2007. [online].

Internet:<<http://www.musica.ufmg.br/permusi/eng/issues/15/index.htm>>

WHITE, Jay G. "Cirque de la voix: Vocal performances for the XXI Century Audiences". DMA Dissertation, University of Maryland, 2005.

WOODSIDE, J. "Seven Centurias of solo song". Vol V. Boston Music Co., 1942 .

BIBLIOGRAFÍA SECCIÓN LOS MUNDOS DEL ARTE

BECKER, Howard. *Art worlds*. University of California Press. Berkeley, 1984.

----- Art as a Collective Action cites in TANNER, Jeremy (ed.) *The Sociology of Art. A Reader*. Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2004.

DÁVILA, Arlene. *Latino Spin: Public Image and the Whitewashing of Race*. New York University Press, New York – London, 2008.

DENORA, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. University of California Press, 1997.

----- “Music and Social Experience,” en *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Mark D. Jacobs y Nancy Weiss Hanrahan (eds.), Malden and Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

HILLIS, Ken. *The dream of a virtual life: from Plato to Microsoft* en Dream Extensions. Catalogo para el museo de arte contemporáneo de Ghent, Belgica. [online]. Internet: <<http://www.unc.edu/~khillis/DreamExtensions.pdf>> Consultado agosto, 2012.

----- *Sensações digitais: Espaço, identidade e corporificações na realidade virtual*. Editora Unisonos, São Leopoldo - RS – Brasil, 2004.

HANNERZ, Ulf. "Scenarios for peripheral cultures". Anthony D. King ed. *Culture, Globalization and the World-System*. Binghamton, NY: State University of New York at Binghamton, 1991.

HELD, D. McGREW, A. GOLDBLATT, D. y PERRATON, J. *Global Transformations*, Cambridge Polity, 1999.

HEMLEY, Matthew. “ENO opera to be broadcast in 3D,” en The Stage News. Enero 20, 2011. [online]. Internet:

<<http://www.thestage.co.uk/news/newsstory.php/30935/eno-opera-to-bebroadcast-in-3d>> Consultado abril 16, 2012.

HENNION, Antoine. "Music and Mediation: Towards a new sociology of music". En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. 2002. CLAYTON, M., HERBERT, MIDDLETON, R (Ed). London, 2003, pp. 80-91.

HOBBSAWM, Eric J. (Ed). *The invention of tradition*. Cambridge University Press, 2012.

JENKINS, Henry. *Convergence Culture*. New York: New York University Press, 2006.

KAMARCK MINNICH, Elizabeth. *Transforming Knowledge*. Temple University Press, Second Edition, 2005.

KRASILOVSKY, M. William, SHEMEL, Sidney, GROSS, John, & FEINSTEIN, Jonathan. *This Business of Music: The Definitive Guide to the Music Industry*, 10th Ed. New York, Watson-Guption Publications. 2007.

MARTIN, William Todd: "The Cause and Effect Implications of Marketing and Public Relations Strategies Imposed on Hispanic Communities by American Symphony Orchestras.". PhD Dissertation The University of Texas at Dallas. 1998.

NOVAK-LEONARD, Jennifer L., WOLFBROWN, Alan S. Brown. *Beyond Attendance: A multi-modal understanding of arts participation*. National Endowment for the Arts, Washington D.C., 2011.

PHILIPS, Abigail. The future of Internet. [online]. Internet: <<http://www.businessrevieweurope.eu/technology/cloud/the-future-of-internet-tv>>. Business Review Europe. 9 febrero, 2012. Consultado el 2 de agosto, 2012.

PIETERSE, Jan. *Globalization and Culture: Global Mélange*. Rowman & Littlefield. New York, New York, 2004.

RAPLEAF [online]. Internet:

https://www.rapleaf.com/company_press_2008_06_18.html

ROGERS, Everet.M. *Diffusion of Innovations*. New York, Free Press, 2003.

ROTHSTEIN, Edward. "The New Amateur Player and Listener," en *The Orchestra: Origins and Transformations*. Peyser, Joan (ed.), New York: Charles Scribner's Sons, 1986.

SCHULTZ, Kimberly B. "How symphony orchestras in Chicago, St. Louis, and Peoria use social media tools to connect with the audience". Master Dissertation, Webster University, 2009.

SUNDEN, Jenny: *Material Virtualities: Approaching Online Textual Embodiment*. Peter Lang. New York, NY, 2003.

SWARTZ, David ; ZOLBERG, Vera (ed.). *After Bourdieu: Influence, Critique, Elaboration*. Kluwer Academic Publishers, New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow. 2005.

TANNER, Jeremy (Ed). *The Sociology of Art. A Reader*. Routledge, London, 2004.

TEPPER, Steven J. y BILL, Ivey, eds. *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life*. New York: Routledge, 2008.

TOMLINSON, Gary. "The web of culture. A Context for Musicology" en *19th Century Music* VII/3 University of California, Abril, 1984.

WAKIN, Daniel J. "The Julliard Effect: Ten Years Later en el New York Times, 12 de diciembre de 2004. [online]. Internet:

www.nytimes.com/2004/12/12/arts/music/12waki.html?_r=1&ei=5088&en=3d0b508f57277c40&ex=1260594000&partner=rssnyt&pagewanted=all&position=> Consultado 18 de diciembre 2011.

WATSON, Nessim. *Why We Argue About Virtual Community: A Case Study of the Phish.net Fan Community* en JONES, Steven G. (Ed). *Virtual Culture. Identity & Communication in Cybersociety*. SAGE Publications, London, 2002.

WEISS, Allison. "A Guide to The Songs of Carlos López Buchardo (1881-1948)" Thesis Master of Arts. University of Portland, 2009.

ZAHLER, Kimberly M. "Redefining Classical Music Literacy: A Study of Classical Orchestras, Museum Anthropology, and Game Design Theory". Master of Arts and Digital Media Studies Dissertation. University of Denver, 2011.

ZOLBERG, Vera. *Constructing the sociology of the arts*. Cambrigde University Press, 1990.

DISCOGRAFÍA

ANA GABRIEL. *Joyas de dos siglos*. Audio CD. SONY US Latin, 1995.

ARAGÓN, María y CAPELLI, Norberto. *Carlos Guastavino*. Audio CD. Columna Música, Barcelona, 2006.

BADIA, Conxita. *Conchita Badía: Homenaje*. Piscitelli, 1984.

BERGANZA, Teresa y PAREJO, Juan Antonio. *Villa-Lobos, Braga, Guastavino*, Claves Digital, 1984.

CAICEDO, Patricia y Casan, Pau. *Art Songs of Latin America*. Audio CD, Edicions Albert Moraleda, 2001.

CAICEDO, Patricia y GASSULL, Eugenia. *A mi ciudad nativa - Art Songs of Latin America Vol II*. Audio CD. Mundo Arts, 2005.

CAICEDO, Patricia y Orquesta Iberoamericana. *De mi corazón latino*. Audio CD. Mundo Arts, 2010.

CAICEDO, Patricia y AISEMBERG, Irene. *Estrela é Lua Nova....*. Audio CD. Mundo Arts, 2011.

CAICEDO, Patricia y AISEMBERG, Irene. *Aves y Ensueños*. Audio CD. Mundo Arts, 2012.

CHÁVEZ, Tehua y Oscar. *Añoranzas mexicanas*. Audio CD. México, Polygram, 1999.

FINK, Bernarda, FINK, Marcos, PIAZZINI, Cármen. *Canciones argentinas*. Audio CD. Harmonia Mundi, 2006.

GONZÁLEZ MINA, Leonor. *Navidad negra* en el álbum *San Fernando*. Audio CD. Medellín, Sonolux, 1964.

INTÉRPRETES VARIOS. *Los 100 mejores de la música colombiana*. Audio CD. Codiscos, Colombia, 2011.

KRAUSS, Alfredo. *Con el corazón*. Audio CD. Kubaney Label, 1999.

LINARES, Carmen. *Territorio flamenco*. EMI-Virgin. 2003.

LOS CHALCHALEROS. *25 Años de canto*. Audio CD. RCA Victor, Argentina, 1973.

ORQUESTA FILARMÓNICA DE BOGOTÁ. *Joyas de mi tierra*. Sonolux, Bogotá, 2009.

PARES-REYNA, Margot y RABOL, Georges. *Guastavino: Melodie, Songs, Lieder*. Audio CD. Opus 111, 1990.

SERGIO Y ESTIBALIZ. *Canciones sudamericanas*. Audio CD. España, 1977.

SERRAT, Joan Manuel. *La paloma*. Zafiro/Novola, 1969.

SOSA, Mercedes. *Hermano*. Audio CD. Phillips, Argentina, 1966.

SOSA, Mercedes. *Mujeres argentinas*. Audio CD, Polygram, 1969.

TORRES, Víctor. *Canciones argentinas*. Audio CD . Fondo Cultura BCBA. 2005.

URIBE, María Teresa y SZOKOLAY, Balázs. *Canciones de las Américas*. Audio CD. Hugaroton Classic, Hungría, 2002.

VÁZQUEZ, Encarnación. *Canciones de Manuel Ponce*. Audio CD. Tharsis Records, México, 1998.

ANEXOS

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

1. Circulo vicioso que ha impedido la difusión del repertorio de canción artística latinoamericana. Gráfico de elaboración propia.
2. Partitura del Himno Nacional de Uruguay. Ricordi Americana. Online: http://www.productorapublicitaria.com/otras_producciones/audios/himno_rou/partitura_himno_rou.html
3. Portada de una de las primeras ediciones del Himno Nacional Mexicano. Imagen proveniente de la colección de música mexicana de Gabriel Saldívar. México D.F
4. Partitura del Himno Nacional de México. Imagen proveniente de la colección de música mexicana de Gabriel Saldívar. México D.F
5. Fragmento de partitura de *Romanza* de Arturo Berutti. Partitura perteneciente a mi colección personal.
6. Partitura de *L'Echelle d'amour* del compositor argentino Arturo Luzatti. Partitura perteneciente a mi colección personal.
7. Fragmento de la partitura de *Roseas flores d'alvorada* en ANDRADE, Mario de: *Modinhas imperiais*. São Paulo, 1964.
8. Portada de *La golondrina* de Miguel Ríos Toledano. Imagen proveniente de la colección de música mexicana de Gabriel Saldívar. México D.F
9. Partitura de *Coração triste*⁷² del compositor Alberto Nepomuceno. En CAICEDO, Patricia. *La canción artística en América Latina: Antología crítica y guía interpretativa para cantantes*. , Barcelona, Edicions Tritó, 2005. p.25.
10. Partitura de *Vidalita* del compositor Alberto Williams. En WILLIAMS, Alberto. *Obras Completas*. Editorial La Quena. Buenos Aires, 1938.
11. Partitura de *Quena* de Alberto Williams. En WILLIAMS, Alberto. *Obras Completas*. Editorial La Quena. Buenos Aires, 1938.
12. Partitura de *Vidala* de Carlos López Buchardo.
13. Partitura de *Piecesitos* de Carlos Guastavino. Ricordi Americana, Buenos Aires. 1953.

14. Células rítmicas de la *milonga*. En SCHWARTSZ-KATES, Deborah: "The Gauchesco tradition as a source of National Identity in Argentine Art Music (ca.1890-1955)". PhD Dissertation, University of Texas at Austin, 1997, p. 230.
15. Partitura de *Pampamapa* de Carlos Guastavino. En GUASTAVINO, Carlos. *12 canciones populares*. Editorial Lagos. Buenos Aires, 1995. P.19.
16. Células rítmicas del gato. En SCHWARTSZ-KATES, Deborah: "The Gauchesco tradition as a source of National Identity in Argentine Art Music (ca.1890-1955)". PhD Dissertation, University of Texas at Austin, 1997, p. 257.
17. Partitura de *Gato* de Alberto Ginastera. En GINASTERA, Alberto. *Cinco canciones populares argentinas*. Editorial Ricordi Americana. Buenos Aires, 1985.
18. Células rítmicas típicas de la zamba. En SCHWARTSZ-KATES, Deborah: "The Gauchesco tradition as a source of National Identity in Argentine Art Music (ca.1890-1955)". PhD Dissertation, University of Texas at Austin, 1997, p. 266.
19. Partitura de la *Canción del Carretero* de Carlos López Buchardo. En BUCHARDO, Carlos. *Cinco canciones populares argentinas Op. 10*. Ricordi Americana, Buenos Aires. 1992.
20. Partitura de *El mate amargo* de Felipe Boero. En BOERO, Felipe. *El mate amargo*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1952.
21. Cartel de presentación de la Semana de Arte Moderna.
22. Partitura de *Modinha* de Jayme Ovalle. En OVALLE, Jayme, *Modinha*. Ricordi Brasileira, 1954.
23. Imagen de la umbigada. Online: <<http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/127/ginga-rodopio-e-uma-umbigada-118203-1.asp>>. Consultado el 12 de noviembre, 2012.
24. Partitura de *Lundú de Marqueza de Santos* de Heitor Villa-Lobos. En VILLA-LOBOS, Heitor. *Modinhas e canções = Mélodies et chansons : pour chant et piano*. Paris: M. Eschig. 1957.
25. Partitura de *Modinha* de Heitor Villa-Lobos. En VILLA-LOBOS, Heitor. *Modinha*. Editora Artur Napoleão. Rio de Janeiro, 1968.
26. Partitura de *Vai, azulão* de Camargo Guarnieri. En GUARNIERI, Camargo. Ricordi Brasileira, *São Paulo*, 1955.

27. Compases de *Vai, azulão* de Camargo Guarnieri. En GUARNIERI, Camargo. Ricordi Brasileira, *São Paulo, 1955*.
28. Célula rítmica distintiva del son
29. Partitura de *Ayé me dijeron negro* de Amadeo Roldán. En ROLDÁN, Amadeo. Motivos de Son. Ediciones Patrimonio Musical de Cuba, La Habana, 1978.
30. Partitura de *Mari-Sabel* del cubano Alejandro García Caturla. En GARCÍA CATURLA, Alejandro. Dos poemas afrocubanos. Ediciones Maurice Senart, Paris, 1931.
31. Partitura de *Suray Surita* de Theodoro Valcárcel. En CAICEDO, Patricia. *La canción artística latinoamericana: antología crítica y guía interpretativa para cantantes*. Edicions Tritó, Barcelona, 2005.
32. Partitura de *Cuando el caballo se para* de Juan Bautista Plaza. En CAICEDO, Patricia. *La canción artística latinoamericana: antología crítica y guía interpretativa para cantantes*. Edicions Tritó, Barcelona, 2005.
33. Partitura de *Desiderata* del compositor Agustín Fernández. En CAICEDO, Patricia. *The Bolivian Art Song: Alquimia, a song cycle by Agustín Fernández*. Mundo Arts Publications, New York, 2011.
34. Primera página de *Dame* del compositor Agustín Fernández. En CAICEDO, Patricia. *The Bolivian Art Song: Alquimia, a song cycle by Agustín Fernández*. Mundo Arts Publications, New York, 2011.
35. Bailarina en el circo rumano, Barcelona, 2001. Fotografía de autoría propia.
36. Soirée musical del siglo XIX. . Litografía pintada a mano hecha por A. Deveira , 1840. [Online]: <http://www.philographikon.com/music.html>. Consultado Septiembre, 2012.
37. Concierto de canción artística latinoamericana. Fotografía de autoría propia.
38. Reunión musical en contexto familiar. Fotografía de autoría propia.
39. Peña flamenca. Fotografía de autoría propia.
40. Fotografía de concierto de Shakira. Online <
http://marisolmatarredona.blogspot.com.es/2010_05_01_archive.html> .
Consultado Agosto 12 de 2012.
41. Gráfico que muestra la situación de la canción según su contexto de ejecución. Grafico de elaboración propia.

42. Gráfico que muestra la participación de los agentes productores de significado en los diversos tipos de canción. Gráfico de elaboración propia.
43. *Rueda de bicicleta* de Marcel Duchamp. Fotografía de autoría propia.
44. Partitura de *Se equivocó la paloma* de Carlos Guastavino. En GUASTAVINO, Carlos. *Se equivocó la paloma*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1941.
45. Partitura de *A la orilla de un palmar* de Manuel Ponce. Partitura procedente de la colección de música mexicana de Gabriel Saldivar. México, D.F.
46. Partitura de *Navidad negra* de José Barros. Partitura proveniente del Centro de Documentación Nacional de Colombia.
47. Partitura de bambuco *Cuatro preguntas* de Pedro Morales Pino. Partitura proveniente del Centro de Documentación Nacional de Colombia.
48. Portada del CD *Hermano* de la cantante Mercedes Sosa.
49. Partitura de *Hermano* de Carlos Guastavino.
50. Partitura de *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramirez.
51. Gráfico que muestra el incremento de la población hispana de los Estados Unidos a partir de 1970. Gráfico extraído de ENNIS, Sharon, RIOS-VARGAS, Merarys, ALBERT, Nora. *The Hispanic population: 2010*. U.S.Census Bureau. U.S. Department of Commerce, Economics and Statistics Administration, 2010.
52. Gráfico que muestra el nivel de escolarización de los hispanos de los Estados Unidos.
53. Cartel del Segundo Barcelona Festival of Song. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.
54. Cartel del Tercer Barcelona Festival of Song. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.
55. Cartel del Cuarto Barcelona Festival of Song. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.
56. Cartel del Quinto Barcelona Festival of Song. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.
57. Cartel del Sexto Barcelona Festival of Song. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.
58. Cartel del Barcelona Festival of Song 2012 en colaboración con la Anella Cultural. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.

59. Cartel del concierto del Barcelona Festival of Song que ilustra la interacción entre audiencia y ejecutantes. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.
60. Fotografía del grupo de estudiantes que participaron en las clases del Barcelona Festival of Song celebradas usando Internet de segunda generación. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.
61. Fotografía de la clase magistral con Internet de segunda generación. tomada desde Brasil. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.
62. La participante del BFOS Sheila Minatti actuando en el concierto realizado en Barcelona y São Paulo. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.
63. La cantante Carmen Souza y el guitarrista José Lezcano actuando en simultánea en Barcelona y São Paulo usando Internet de segunda generación. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.
64. Clase magistral utilizando Internet de segunda generación. entre Barcelona y São Paulo. Proveniente de archivo del Barcelona Festival of Song.

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

1. Himno Nacional de Colombia
2. Himno Nacional de Ecuador
3. *Vidalita* de Alberto Williams. Maria Teresa Uribe, Balazs Szocolay
4. *Quena* de Alberto Williams. Maria Teresa Uribe, Balazs Szocolay
5. *Vidala* de Carlos López Buchardo. Bernarda Fink, Marcos Fink, Carmen Piazzini
6. *Kapuri* de Eduardo Caba. Patricia Caicedo, Eugenia Gassull
7. *Flor de Bronce* de Eduardo Caba. Patricia Caicedo, Eugenia Gassull
8. *Cuando el caballo se para* de Juan Bautista Plaza. Patricia Caicedo, Eugenia Gassull
9. *Piecesitos* de Carlos Guastavino. Margot Pares-Reina
10. *Azulão* de Jayme Ovalle. Patricia Caicedo, Orquesta Iberoamericana.
11. *Pampamapa* de Carlos Guastavino. Teresa Berganza y Juan Antonio Álvarez Parejo.
12. *Gato* de Alberto Ginastera. Patricia Caicedo, Pau Casan
13. *Zamba* de Alberto Ginastera. Patricia Caicedo, Pau Casan
14. *Chacarera* de Alberto Ginastera. Patricia Caicedo, Pau Casan.
15. *Canción del carretero* de Carlos López Buchardo. Marcos Fink, Carmen Piazzini
16. *El mate amargo* de Felipe Boero. Victor Torres y Carlos Kofman.
17. *Modinha* de Jayme Ovalle. Patricia Caicedo, Pau Casan.
18. *Lundú da Marqueza dos Santos* de Heitor Villa-Lobos. Cynthia Ortiz, Max Lifchtiz.
19. *Modinha* de Heitor Villa-lobos. Alton Baldin, Fany Solter.
20. *Negro Bembon* de Amadeo Roldán. Iris Burget.
21. *Aye me dijeron negro* de Amadeo Roldán. Iris Burget.
22. *Marisabel* de Alejandro Garcia Caturla. Phyliss Curtin.
23. *Suray – Surita* de Theodoro Valcárcel. Patricia Caicedo y Eugenia Gassull,
24. *Cuando el caballo se para* de Juan Bautista Plaza. Patricia Caicedo, Eugenia Gassull.
25. *Se equivocó la paloma* de Carlos Guastavino. Patricia Caicedo, Pau Casan

26. *Se equivocó la paloma* de Carlos Guastavino. Conxita Badía
27. *Se equivocó la paloma* de Carlos Guastavino. Juan Manuel Serrat
28. *Se equivocó la paloma* de Carlos Guastavino. Carmen Linares
29. *Se equivocó la paloma* de Carlos Guastavino. Paloma Berganza
30. *A la orilla de un palmar* de Manuel Ponce. Alfredo Krauss
31. *A la orilla de un palmar* de Manuel Poncé. Encarnación Vazquez
32. *A la orilla de un palmar* de Manuel Poncé. Patricia Caicedo y Pau Casan
33. *A la orilla de un palmar* de Manuel Poncé. Tehua y Oscar Chávez
34. *A la orilla de un palmar* de Manuel Poncé. Yesenia Flores
35. *A la orilla de un palmar* de Manuel Poncé. Sergio y Estibaliz
36. *A la orilla de un palmar* de Manuel Poncé. Ana Gabriel
37. *Navidad negra* de José Barros. Leonor González Mina
38. *Navidad negra* de José Barros. Patricia Caicedo
39. *Navidad negra* de José Barros. Carmiña Gallo
40. *Navidad negra* de José Barros. Jorge E. Velosa
41. *Cuatro preguntas* de Pedro Morales Pino. Trío murillo
42. *Cuatro preguntas* de Pedro Morales Pino. Patricia Caicedo
43. *Cuatro preguntas* de Pedro Morales Pino. Carmiña Gallo
44. *Hermano* de Carlos Guastavino en versión de María Aragón
45. *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramírez. Mercedes Sosa
46. *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramírez. Los chachaleros
47. *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramírez. Patricia Caicedo
48. *Alfonsina y el mar* de Ariel Ramírez. Alfredo Krauss

ÍNDICE DE VIDEOS

1. *Himno Nacional de Bolivia*. [Online]: <http://bit.ly/cnqQi7>
2. *Himno Nacional de Uruguay*. . [Online]: <http://bit.ly/cSfUX>
3. *Himno Nacional de Paraguay*. [Online]: <http://bit.ly/TJvCEU>
4. *Himno Nacional de México*. [Online]: <http://bit.ly/18X8Ek>
5. *Himno Nacional de Brasil*. [Online]: <http://bit.ly/9vbQsb>
6. Obertura de *O guaraní*. [Online]: <http://bit.ly/fFohO>
7. *Roseas Flores d' alvorada...* de las *Modinhas imperiais*. Patricia Caicedo, Jack Rain. [Online]: <http://bit.ly/YOuGoW>
8. *Coração triste* de Alberto Nepomuceno. Patricia Caicedo y Jack Rain. [Online]: <http://bit.ly/gaLZgy>

LISTADOS DE CANCIONES

LISTADO DE COLECCIONES DE CANCIONES PARA VOZ Y PIANO DE HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

CANÇÕES DE CORDIALIDADE

(1945, RJ) (Manuel Bandeira)

Feliz Aniversário

Boas Festas

Feliz Natal

Feliz Ano Novo

Boas Vindas

CANÇÕES INDÍGENAS

(1930, RJ)

Pai do Mato (Mário de Andrade)

Ualalocê Kamalalô

CANÇÕES TÍPICAS BRASILEIRAS

1 - *Mokocê Cê-maká* (Dorme na Rede)

2 - *Nozani-ná*

3 - *Papai Curumiassú*

4 - *Xangô*

5 - *Estrela É Lua Nova*

6 - *Viola Quebrada* (Mário de Andrade)

7 - *Adeus Ema* 8 - *Ó Pálida Madona*

9 - *Tu Passaste por Este Jardim* (Catullo da Paixão Cearense)

10 - *Cabôca de Caxangá* (Catullo da Paixão Cearense)

11 - *Pássaro Fugitivo* (Guriatã de Coqueiro) (1935, RJ)*

12 - *Itabaiana* (1935)* 13 - *Onde o Nosso Amor Nasceu* (1935)*

COLEÇÃO BRASILEIRA

(1925, RJ) (Gofredo da Silva Telles)

Tristeza Tempos Atrás

Manhã na Praia Tarde na Glória

DINGA-DONGA

(10/5/1949, Barcelona) (Heitor Villa-Lobos)

EPIGRAMAS IRÔNICOS E SENTIMENTAIS [EPIGRAMMES IRONIQUES ET SENTIMENTALES]

(1921/1923, RJ/SP) (Ronald de Carvalho)

1 - *Eis a Vida!* [Voilà la Vie!] (1921, RJ)

2 - *Inútil Epigrama* [Inutile Épigramme] (1921, RJ)

3 - *Sonho de uma Noite de Verão* [Songe d'une Nuit d'Été] (1921, RJ)

4 - *Epigrama* [Epigramme] (1923, SP)

5 - *Perversidade* [Perversité] (1923, RJ)

6 - *Pudor* [Pudeur] (1923, RJ)

7 - *Imagem* [Image] (1923, RJ)

8 - *Verdade* [Verité] (1923, RJ)

HISTORIETAS [HISTORIETTES]

(1920, RJ)

- 1 - *Solidão* (Solitude) (Ribeiro Couto)
- 2 - *Lune d'Octobre* (Ronald de Carvalho)
- 3 - *Novelozinho de Linha* (Le Petit Peloton de Fil) (Manuel Bandeira)
- 4 - *Hermione et les Bergers* (Albert Samain)
- 5 - *Jouis Sans Retard Car Vite s'Écoule la Vie* (Ronald de Carvalho)
- 6 - *Le Marché* (Albert Samain)

MINIATURAS

- 1 - *Cromo No 2* (1916, RJ) (B. Lopes)
- 2 - *Viola* (6/1916, RJ) (Silvio Romero)
- 3 - *Cromo No 3* (3/1917, RJ) (Abílio Barreto)
- 4 - *Sonho* (1917, RJ) (A. Guimarães)
- 5 - *Japonesas* (5/3/1912, Bahia) (Luiz Guimarães)
- 6 - *Sino da Aldeia* (12/1916, RJ) (Antônio Correia de Oliveira)

MODINHAS E CANÇÕES - ÁLBUM NO 1

- 1 - *Canção do Marinheiro* (1936, RJ)
- 2 - *Lundu da Marquesa de Santos* (1940, RJ) (Viriato Correia)
- 3 - *Cantilena* (Um Canto que Saiu das Senzalas) (1938, RJ)
- 4 - *A Gatinha Parda* (1937, RJ)
- 5 - *Remeiro de São Francisco* (1941, RJ)
- 6 - *Nhapôpé* (1935, RJ) (Alberto Deodato)
- 7 - *Evocação* (1933, RJ) (Sylvio Salema)

MODINHAS E CANÇÕES - ÁLBUM NO 2

(1943, RJ)

- 1 - *Pobre Peregrino*
- 2 - *Vida Formosa*
- 3 - *Nesta Rua*
- 4 - *Manda Tiro, Tiro, Lá*
- 5 - *João Cambuête*
- 6 - *Na Corda da Viola*

SERESTAS

- 1 - *Pobre Cega* (1926, RJ) (Álvaro Moreyra)
- 2 - *Anjo da Guarda* (1926, RJ) (Manuel Bandeira)
- 3 - *Canção da Folha Morta* (1926, RJ) (Olegário Mariano)
- 4 - *Saudades da Minha Vida* (1926, RJ) (Dante Milano)
- 5 - *Modinha* (1926, RJ) (Manduca Piá) *
- 6 - *Na Paz do Outono* (1926, RJ) (Ronald de Carvalho)
- 7 - *Cantiga do Viúvo* (1926, RJ) (Carlos Drummond de Andrade)
- 8 - *Canção do Carreiro* (1926, RJ) (vide OBSERVAÇÕES)
- 9 - *Abril* (1926, RJ) (vide OBSERVAÇÕES)
- 10 - *Desejo* (1926, RJ) (vide OBSERVAÇÕES)
- 11 - *Redondilha* (1926, RJ) (Dante Milano)
- 12 - *Realejo* (1926, RJ) (Álvaro Moreyra)
- 13 - *Serenata* (1943, RJ) (David Nasser)

14 - *Vôo* (1943, RJ) (Abgar Renault)

TRÊS POEMAS INDÍGENAS

(1926, RJ)

Canide Ioune-Sabath

Teiru

Lara (Mario de Andrade)

LISTADO DE CANCIONES DE OSVALDO LACERDA (BRASIL, 1927-2011)⁷³

Minha Maria. 1949. Poesía de Castro Alves

Teus olhos. 1949. Poesía Laurindo Rabelo

Quando entardece. 1949. Poesía Vicente de Carvalho

O menino doente. 1949. Poesía de Manuel Bandeira

Cantiga I. 1949. Poesía Manuel Bandeira

Lembrança de amor. 1950. Poesía Vicente de Carvalho

Noturno. 1951. Poesía Vicente de Carvalho

Poemeto erótico. 1951. Poesía de Manuel Bandeira

Felicidade. 1951. Poesía de Manuel Bandeira

Duas Canções. 1952-3- texto folclórico

1. *Menina, minha menina*

2. *Trovas de amigo*

Modinha. 1953. Poesía de Fagundes Varela

Desafio. 1953. Texto folclórico

Ausência. 1954. Poesía de Renato Marcondes de Lacerda (padre del compositor)

Quatro minaturas de Aldemar Tavares. 1955. Poesía de Aldemar Tavares

1. *A luz desse olhar tristonho*

2. *Não chega bema o meu ombro*

3. *Ando triste*

4. *Dei-te os sonhos de minh'alma*

Mandaste a sombra de um beijo. 1962. Poesía de Manuel Bandeira

Poema tirado de uma noticia de jornal. 1964. Poesía de Manuel Bandeira

Cantiga II. 1964. Poesía de Manuel Bandeira

Murmúrio. 1965. Poesía de Cecília Meireles

Trovas. 1965. Texto popular

1. *Eu quero bem*

2. *Chamaste-me tua vida*

3. *Se tu fosses pé de pau*

4. *À noite, quando me deito*

5. *Fui no livro do destino*

⁷³ Esta catalogación fue realizada por la autora con la ayuda de la pianista Eudoxia Barros, viuda del compositor, en el mes de diciembre del 2011 en São Paulo, Brasil.

Uma nota, uma só mão. 1967. Poesía de Carlos Drummond de Andrade

Martírio. 1968. Poesía de Junqueira Freire

A um passarinho. 1968. Poesía Vinicius de Moraes

Queixa da moça arrependida. 1968. Poesía de Ribeiro Couto

Tudo o mais são penas. 1970. Poesía de Cassiano Ricardo

Quando ouvires o passaro. 1970. Poesía de Cassiano Ricardo

Ponto de Oxalá. 1970. Texto umbanda

Cantiga de ninar escrava. 1970. Texto de Rangel Bandeira

Duas Canções de Rangel Bandeira. 1970. Poesía de Rangel Bandeira

1. *O alcoviteiro*

2. *Delirio vão*

Moinho. 1970. Poesía de Cassiano Ricardo

Bem-te-vi. 1970. Poesía de Cecilia Meireles

Retrato. 1970. Poesía de Cecilia Meireles

Sabença. 1970. Texto folclórico

Você. 1971. Poesía de Maria Emília Del Nero

Minha carta a você. 1971. Poesía de Silveira Peixoto.

Teu nome. 1973. Poesía de Cecília Meireles .

A valsa. 1973. Poesía de Casimiro de Abreu

Se eu fosse apenas. 1974. Poesía de Cecilia Meireles

Cantiga de viúvo. 1975. Poesía de Carlos Drummond de Andrade

Outra voz, outra paisagem. 1979. Paulo Bomfim

Bilhete àquela que ainda está por nascer. 1979. Poesía de Paulo Bomfim

Canções de Ofélia. 1980. Poesía de William Shakespeare

Relance. 1982. Poesía de Álvaro Derani

Boca. 1982. Poesía de Carlos Drummond de Andrade.

Amargura. 1982. Poesía de Fernando de Bortoli

Receita para o amor. 1982. Poesía de Marina Tricânico

Carnaval do desamor. 1982. Ilka Brunhilde Laurito

O relógio. 1984. Poesía Marina Tricânico

Lamentação da hora perdido. Poesía de Rossine Camargo Guarnieri

Mistério. 1985. Poesía de Afonso Lopes de Almeida

Canção do dia inútil. 1986. Poesía de Ribeiro Couto

Basta de ser o outro. 1986. Poesia e Paulo Bomfim

Minha mãe. 1986. Poesia de Ghuillerme de Almeida

Acalanto para minha mãe. 1986. Texto de Rossine Camargo Guarnieri

O atropelado. 1986. Poesia de Guilherme de Almeida

Só tu. 1987. Poesia de Paulo Setúbal

Contrição. 1987. Poesia de Gregorio Mátos

Prece. 1987. Poesia de Gregorio Matos

Da-me as pétalas de rosa. 1988. Poesia de Olavo Bilac

Vida, que és o dia de hoje. 1988. Poesia de Vicente de Carvalho

Por qué? 1988. Poesia de Guilherme de Almeida

Alguém bateu à minha porta. 1988. Poesia de Maria José Verissimo Homem de Mello

Canção à toa. 1988. Poesia de Guilherme de Almeida

Seresta antiga. 1989. Poesia popular

Promessa. 1990. Poesia de Alice Camargo Guarnieri

Viola de Lereno. 1991. Poesia de Domingos Caldas Barbosa

1. *Declaração de Lereno*
2. *Efeitos da saudade*
3. *Amar não é brinco*
4. *É bem feito, torne a amar*

Castigo de amor. 1991. Poesia de Inacio José de Alvarenga Peixoto

Mozart no céu. 1991. Poesia de Manuel Bandeira

Em uma frondosa roseira. 1991. Poesia de Tomaz Antonio Gonzaga

Lira. 1991. Poesia de Gonçalves Dias

Se eu morresse amanhã. 1991. Poesia de Álvares de Azevedo

Farei o que tu fizeres. 1991. Poesia de Domingos Caldas Barbosa

Desejos de doente. 1991. Poesia de Francisco Otaviano

Otelo. 1992. Poesia de José Martins Fontes

Beijos mortos. 1992. Poesia de José Martins Fontes

Saudade. 1993. trovas de diversos autores

Descrecente de amor. 1993. Trovas de diversos autores

Louvação da emboada tordilha. 1993. Poesia de Mário de Andrade

Eco o descorajado. 1993. Poesia de Mario de Andrade

Conselhos de amor. 1993. Trovas de diversos autores

Ninguém mais. 1995. Poesia de Cassiano Ricardo

Tres minuaturs de Cassiano Ricardo. 1995

1. *Relógio*
2. *Serenata sintética*
3. *No circo*

Três miniaturas de Ribeiro Couto. 1996

1. *Tédio*
2. *Canção do beijo suave*
3. *Solidão*

Cinco haikais de Guilherme de Almeida. 1996

4. *Filosofia*
5. *Infância*
6. *Noturno*
7. *História de algumas vidas*
8. *Romance*

Canção de despedida. 1997. Poesia de Ribeiro Couto

O herói que matará o riezinho inimigo. 1997. Poesia de Ribeiro Couto

Valsa romântica. 1997. Poesia Manuel Bandeira

Canção para minha morte. 1997. Poesia de Manuel Bandeira

A maldição. 2000. Poesia de Olavo Bivac

São Francisco. 2000. Poesia de Maria José de Abreu Guimarães

Minha pequenina terra. 2000. Poesia de Bernardino de Costa Lopes

Ultimo beijo. 2000. Poesia de Bernardino de Costa Lopes

4to Motivo da rosa. 2000. Poesia de Cecília Meireles

Duas canções de Florbela Espanca

1. *O maior bem*
2. *A morte*

Alma minha. 2004. Poesia de Luiz Vaz de Camões

Laika. 2005. Poesia de Vinicius de Moraes

Esta é minha prece. 2005. Poesia de Rabindranath Tagore

O ron-ron do gatinho. 2005. Poesia de Ferreira Gullar

Canção de Tagore. 2005. Poesía de Ranbindranath Tagore

Ismália. 2010. Poesía de Alphonsus de Guimarães

LISTADO DE CANCIONES DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTES (BRASIL, 1930)⁷⁴

Você. 1956. Poesía de Edmundo Villani-Côrtes
Tuas mãos. 1957. Versos de autor desconocido
Poema. 1962. Versos de Afonso Romano de Sant'Anna
Papagaio azul. 1962. Versos de Edmundo Villani-Côrtes
Fonte eterna. 1975. Versos de Laerte Freire
Vocalise. 1978. Sin texto
Valsinha de roda. 1979. Versos de Edmundo Villani-Côrtes
A renascença. 1979. Versos de Edmundo Villani-Côrtes
Confissão. 1979. Versos de Edmundo Villani-Côrtes
Confissões. 1982. Versos de Laerte Freire
Motivo. 1985. Versos de Cecília Meireles
Do caçador feliz. 1987- Versos de Cecília Meireles
Imaginaria serenata. 1987. Versos de Cecília Meireles
Canção de Maria Ifigênia. 1987. Versos de Cecília Meireles
Canção de Indiazinha. 1987. Versos de Cecília Meireles
Balada dos 15 minutos. 1985. Versos colocados en 1991 por Julio Bellodi
Cântico XXV. 1988. Versos de Cecília Meireles
Sina de cantador. 1989. Versos de Júlio Bellodi
Alma da natureza. 1991. Versos de Júlio Bellodi
Casulo. 1991. Versos de Júlio Bellodi
Baile imaginario. 1991. Versos de Júlio Bellodi
Eterna música. 1991. Versos de Júlio Bellodi
Canção de Carolina. 1991. Versos de Júlio Bellodi
Seqüência. 1991. Versos de Marília Freidenson
Rua aurora. 1993. Versos de Mario de Andrade
Quando eu morrer. 1993. Versos de Mario de Andrade
Modinha de moça de Antes. 1994. Versos de Luciano Garcez
O passarinho da Praça da Matriz. 1994. Versos de Edmundo Villani-Côrtes
Ária de Ceudy. 1995. Del libretto de Lúcia Góes de la opera Poranduba
Dueto de Kanadda e Saracura. 1995. Del libretto de Lúcia Góes de la opera Poranduba

⁷⁴ Este listado fue realizada el día 20 de diciembre del 2011 por la autora con la colaboración del compositor en São Paulo, Brasil.

Em cantos do Brasil. 1996. Versos de Julio Bellodi
Raiou o dia. 1997. Del libretto de Lúcia Góes de la opera Poranduba
Para sempre. 1998. Versos de Edmundo Villani-Côrtes
Não viveu quem não ficou. 1999. Del libreto de Lúcia Góes de la opera Poranduba
Vento Serrano. 2000. Versos de Francisco de Moura Campos
Carta testamento de Getúlio Vargas. 2001. Texto original de Getúlio Vargas
Carta de renuncia de Jânio Quadros. 2001. Texto original
Se procurar bem. 2002. Versos de Carlos Drummond de Andrade
Restituo estas chaves. 2002. Versos de Carlos Drummond de Andrade
Sem nome. 2002. Versos de Mônica Côrtes
Retrato d'alma. 2002. Versos de Mônica Côrtes
Minha saudade. 2003. Versos de Lula Côrtes
Espelhos. 2004. Versos de Mônica Côrtes
Pela Janela. 2005. Versos de Mônica Martines
Monologo do indio. 2007. Versos de Tiago de Melo
Se minha mãe soubesse. 2007. De la opera Poranduba (aria de Jurupari=
Cantareira. 2007. Versos de Mônica Côrtes
Brisa. 2008. Vocalise
Alma minha. 2009. Versos de Luiz de Camões
Enlevo. Versos de Deise Trebitz
Oração de São Francisco. 2010. Texto original
A ponte de saudade. 2011. Versos de Conceição Campos
A pedra da moreninha. 2011. Versos de Conceição Campos
O poço de São Roque. 2011. Versos de Conceição Campos
Pedra dos namorados. 2011. Versos de Conceição Campos

LISTADO DE CANCIONES DE AMADEO ROLDÁN (CUBA, 1900-1939)

Sensitiva. 1922. Versos de G. Villaespesa

Fiestas galantes. 1923. Versos de P. Verlaine

Danza negra. 1928. Versos de Luis Pales Matos

Curujey. 1931. Versos de Nicolás Guillén

Motivos de son. 1934. Versos de Nicolás Guillén.

1. *Negro bembón*
2. *Mi Chiquita*
3. *Mulata*
4. *Búcate plata*
5. *Ayé me dijeron negro*
6. *Tú no sabe ingle*
7. *Si tú supiera*
8. *Sigue*

**LISTADO DE CANCIONES PARA VOZ Y PIANO PUBLICADAS DE
ALEJANDRO GARCIA CATURLA. (CUBA, 1906-1940)**

Mari-Sabel. 1924

Cómo te amaba mi corazón. 1924

Vidita. (sin fecha)

Bajo mis besos. (sin fecha)

Ansia. 1925 (primera version)

Ansia 1926. (Segunda version)

Labios queridos. 1926.

Bito Manué 1930. Poesía de Nicolás Guillén

Mulata. 1930. Poesía de Nicolás Guillén

Dos poemas afrocubanos. 1931. Alejo Carpetier

1. *Mari-sabel*

2. *Juego santo*

LISTADO DE CANCIONES INCAICAS DE THEODORO VALCÁRCEL (1898-1942) COMPILADAS EN EL ÁLBUM 31 CANTOS DEL ALMA VERNÁCULA. VOLUMEN I Y II.⁷⁵

1. *K'usiy Kuna*
2. *Sonqo Loulo*
3. *!Hanac kama!*
4. *Selutj pampa*
5. *Q'ori Kenti uj*
6. *Miski ruru*
7. *!urpicha yau!*
8. *Sankayo-ta*
9. *!haylli taki!*
10. *Tarukita*
11. *!Allqamari kanki!*
12. *Tikata tarpuy niykichu*
13. *La vicuña*
14. *Imana p'uncha*
15. *Wakayniy*
16. *¡Puhllay!*
17. *Suray-surita*
18. *H' acuchu*
19. *W' ay!*
20. *Apu kuyapac*
21. *Alau, iguyeco*
22. *Yraka küya-wi*
23. *Tristes ecos*
24. *Condorcitoy*
25. *Amyan tutta*
26. *Tungu, tungu*
27. *De las cordilleras*
28. *Yunkapi Waqay urpicha*
29. *¡Kantuka!....kantati ururi*

⁷⁵ Edición patrocinada por : Patronato popular y porvenir pro música clásica. Perú, 1986.

30. *Tuku*

31. *Chililin uth'aja*

LISTADO DE CANCIONES DE JUAN BAUTISTA PLAZA

- *Hymne du Collège Francais* (1920). Para voz y piano. Poesía en francés del Padre Joseph Honoré.
- *A ma fiancée* (1921). Para voz y piano. Poesía en francés. La obra está perdida.
- *L'Infinito* (1921). Para tenor o soprano y piano. Poesía en italiano de Giacomo Leopardi.
- *Due liriche* (1922). Para tenor y piano. Poesía en italiano de Piero Grassini. Serenata e Incantissimo.
- *A la dignísima Matrona Doña Josefa de la Plaza y Alfonzo* (Roma, 1922). Para voz y piano. Texto de Juan Bautista Plaza. Dedicada a su hermana Josefina Plaza Alfonzo.
- *Chanson de regret* (Roma, 1922). Para voz y piano. Poesía en francés de Daniel Thaly. Dedicado a "Leonor".
- *Melanconía* (Roma, 1922). Para voz y piano. Poesía en italiano de Giovanni Pascoli.
- *Sinfonía en gris mayor* (Roma, 1923). Para tenor y piano. Poesía de Rubén Darío.
- *Vesper* (Roma, 1923). Para Voz y piano, esta obra tiene también una versión para Voz y Orquesta.
- *La preghiera dei bimbi* (Roma, 1923). Para Mezzo-soprano y piano. Poesía en italiano de Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Dedicado a Lorenzo Peresi.
- *Canto nupcial* (Roma, 1922). Obra extraviada.
- *Mia sorella* (1924). Para voz y piano. Poesía en italiano de Giovanni Pascoli.

- *Acqua* (1924). Para voz y piano. Poesía en italiano de F. Pastouchi.
- *Claro rayo de luna* (1924). Para Soprano y piano. Poesía de Jacinto Fombona Pachano. Editado en Obras para canto y piano Vol II, sucesión Juan Bautista Plaza y Antolín Edit., Caracas, 1978.
- *Elegía* (1924). Para Soprano y piano. Poesía de Enrique Planchart. Si tu savais (1925). Para Soprano y piano. Poesía en francés de Juan Bautista Plaza.
- *La estrella de Oriente Preghiera* (1925). Para soprano y piano. Poesía en italiano de Giuseppe Giusti.
- *A una novia* (1926). Para voz y piano. También conocida como "Alma Blanca". Poesía de Rubén Darío.
- *Villancico nupcial* (1931). Villancico para voz y piano. Parece ser para la boda de "Don Tito".
- *Siete canciones venezolanas* (1932). Para soprano y piano. Poesía de Luis Barrios Cruz. Editado por la Associated Music Publishers, New York, 1943. Editado por la Fundación Juan Bautista Plaza y Antolín Editores, Caracas, 1983.: *Yo me quedé triste y mudo La noche del llano abajo Cuando el caballo se para Hilando el copo del viento Por estos cuatro caminos La sombra salió del monte Palma verde, garza blanca*
- *La fuente abandonada* (1933). Para soprano y piano. Poesía de Fernando Paz Castillo. Editado en Obras para canto y piano Vol I, sucesión Juan Bautista Plaza y Antolín Edit., Caracas, 1978. Existe también una versión para voz y orquesta sinfónica.
- *Sainte-Eustelle* (1936). Oratorio. Textos en francés del Presbítero Joseph Honoré.
- *Tarde* (1940). Para soprano y piano. Poesía de Otto D'Sola. Editado en Obras para canto y piano Vol I, sucesión Juan Bautista Plaza y Antolín Edit., Caracas, 1978.

- *Cantar margariteño* (1942). Para soprano y piano. Poesía de Pedro Rivero. Editado en Obras para canto y piano Vol III, sucesión Juan Bautista Plaza y Antolín Edit., Caracas, 1978.
- *Le soir descend sur nous* (1951). Para soprano y piano. Poesía en francés de Auguste Dorchain.
- *En el camino* (1951). Para mezzo-soprano y piano. Poesía de Ramón del Valle Inclán. Editado en Obras para canto y piano Vol III, sucesión Juan Bautista Plaza y Antolín Edit., Caracas, 1978.
- *Negra está la noche* (1953). Para contralto y piano. Poesía de Rabindranath Tagore. Publicada en La canción artística latinoamericana: Antología crítica y guía interpretativa para cantantes, Triton, Barcelona (2005)
- *Cuando el camino me fatiga* (1953). Para mezzo-soprano y piano. Poesía de Rabindranath Tagore. Editado en Obras para canto y piano Vol I, sucesión Juan Bautista Plaza y Antolín Edit., Caracas, 1978. Editado en Trece canciones venezolanas, publicadas por Luisa M. de Lara, Caracas, s.f. Publicada en La canción artística latinoamericana: Antología crítica y guía interpretativa para cantantes, Triton, Barcelona (2005)
- *Canción de cuna para mi nieta* (1955). Para contralto y piano. Poesía de Juan Bautista Plaza. Dedicada a Corina Elena Plaza
- *Pájaros en el alba* (1956). Para soprano y piano. Poesía de Manuel Felipe Rugeles. Editado por el Ministerio de Educación, Caracas, 1957. Editado en Obras para canto y piano Vol II, sucesión Juan Bautista Plaza y Antolín Edit., Caracas, 1978.
- *La luna es, entre las nubes* (1957). Para soprano y piano. Poesía de Juan Ramón Jiménez. Editado en Obras para canto y piano Vol II, sucesión Juan Bautista Plaza y Antolín Edit., Caracas, 1978.

- *Himno para el Colegio de Mérida* para voz y piano.
- *Himno de los Scouts de Venezuela* para voz y piano.
- *Vesper* (Roma, 1923). Obra original para voz y piano, fue orquestada

LISTADO DE CANCIONES PARA VOZ Y PIANO DE JAIME LEÓN (COLOMBIA, 1921)

- Don Paramplin.* Poesía de Eduardo Carranza
Canción de cuna. Poesía de Eduardo Carranza
Canción. Poesía de Eduardo Carranza
Tu madre en la fuente. Poesía de Eduardo Carranza
Ojuelos de miel. Poesía de Eduardo Carranza
Rima. Poesía de Eduardo Carranza
Cancioncilla. Poesía de Eduardo Carranza
Vago soneto. Poesía de Eduardo Carranza
La casa del lucero. Poesía de Eduardo Carranza
Letra para cantar al son del arpa. Poesía de Eduardo Carranza
La campesina. Poesía de Isabel Lleras Restrepo
A mi ciudad nativa. Poesía de Luis Carlos López
Si no fuera por ti. Poesía de Antonio Llanos
Algún día. Poesía de Dora Castellanos
Serenata. Poesía de J.A. Silva
Aves y ensueños. Poesía de Jesus Casas
Evocación. Poesía de Daniel Lemaitre
Siempre. Poesía de Alfredo Gómez Jaime
A ti. Poesía de José Asunción Silva
Mas que nunca. Poesía de Maruja Viera
Todo Pasó. Poesía de Rafael Maya
Canción de Noel. Poesía de
Cuando lejos, muy lejos (gotas de Ajenjo). Poesía de Julio Flórez
Tu amor es como la piel de las manzanas. Poesía de Jorge Carrera Andrade
Ciclo de canciones infantiles
1. *Pequeña pequeñita.* Poesía de Francisco Delgado Santos
2. *El muñeco dormilón.* Poesía de Francisco Delgado Santos
3. *Viaje.* Poesía de Francisco Delgado Santos
4. *Caballito de Madera.* Poesía de Francisco Delgado Santos
5. *La tunda del negrito.* Poesía de Francisco Delgado Santos
6. *El columpio.* Poesía de Francisco Delgado Santos

Ciclo de canciones de navidad

1. *Villancico de la estrella. Poesía de Rigoberto Cordero y León*
2. *El asnillo y el buey. Poesía de Rigoberto Cordero y León*
3. *Cancioncilla de navidad. Poesía e Rigoberto Cordero y León*
4. *Villancico de las campanas. Rigoberto Cordero y León*

ENCUESTAS Y ENTREVISTAS

1: FORMULARIO DE ENCUESTA REALIZADA A LOS COMPOSITORES

	Composición de repertorio vocal latinoamericano
	Apreciado compositor,
	Mi nombre es Patricia Caicedo, soprano y musicóloga dedicada a la interpretación, estudio y promoción del repertorio vocal latinoamericano.
	Le escribo hoy para invitarle a participar de mi encuesta Composición de repertorio vocal latinoamericano. En esta encuesta participan aproximadamente 20 personas. Responder la encuesta le llevará aproximadamente 25 minutos.
	La encuesta forma parte de mi tesis doctoral en musicología titulada Del nacionalismo y la Performance en la canción artística latinoamericana. Mi objetivo es sacar a la luz a los compositores y obras vocales latinoamericanas y entender su proceso de creación y la relación que esta tiene con los procesos de formación de identidad nacional. También me interesa estudiar aspectos relacionados con la Performance practice de la canción artística latinoamericana.
	Para mi trabajo es de vital importancia su colaboración como compositor, pues el compositor es en realidad quien da origen a las obras y enriquece con su quehacer el repertorio. Por esta razón le ruego el favor de colaborar en este trabajo. Si tiene alguna duda respecto al cuestionario no dude en contactarme al mail patricia.caicedo@gmail.com .
	Puede estar seguro/a que sus respuestas son absolutamente confidenciales y que su finalidad es estrictamente académica. Las respuestas pueden ser escritas en español, portugués o inglés.
	Le agradeceré si puede enviar las respuestas dentro de los próximos 15 días. En caso de no poder contestarla la encuesta le agradeceré que me lo haga saber pues de sus respuestas depende el avance en mi trabajo.
	Muchas gracias de nuevo y un abrazo latinoamericano a todos ustedes! Su aporte es de sumo valor para mi investigación y para el conocimiento de la música vocal latinoamericana!
	Cordialmente,
	Patricia Caicedo www.patriciaaicedo.com www.barcelonafestivalofsong.com www.mundoarts.com * Required

La encuesta tiene preguntas abiertas y de selección múltiple. Las preguntas marcadas con asterisco siendo de respuesta obligatoria.

1. Nombre *
2. Lugar y fecha de nacimiento (Escriba ciudad, DD/MM/AA y país)
3. País de residencia *
4. ¿Otros países en los que haya residido: * (Enumere los países en los que haya vivido más de 3 meses)
5. ¿Estudió la carrera de música? * Si No
6. ¿Realizó la carrera de composición? * Si No
7. ¿Cual es el grado académico más alto que ha obtenido? *
 - pregrado
 - master
 - doctorado

- ninguno de los anteriores
- otros (explique):

8. ¿En qué institución o instituciones * (mencione las instituciones en las que estudió y obtuvo un grado académico, citando en frente el país.

9. ¿Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones? *

- Voz solista y piano
- Voz solista y guitarra
- Todas las anteriores
- Ninguna de las anteriores

10. ¿Los textos de sus canciones han sido en: * Puede escoger varias opciones y añadir otra lengua en caso de que fuere necesario en la casilla de otras

- Español
- Portugués
- Catalán
- Inglés
- Quechua
- Nahuatl
- Francés
- Alemán
- Italiano
- Otras:

11. ¿A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento? *

12. ¿Cómo se inició en la composición?Cuál fue su primera composición? *

13. ¿Qué lo motivó a componer obras vocales? *

14. ¿Ha tenido contacto con la música folclórica de su país? Si la respuesta es afirmativa, explique por favor. *

15. ¿La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones? *

16. ¿Cómo elige los textos para sus canciones? *

17. ¿Cuántas canciones ha escrito? En relación con toda su producción musical que porcentaje aproximado de su obra está dedicado al repertorio vocal? *

18. ¿Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos? Si así fuera, cual es este contexto? *

19. ¿Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? por músicos populares o folclóricos? *

20. ¿Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué? *

21. ¿Considera que sus obras representan los valores de su país de origen? *

22. ¿Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen? *

23. ¿Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado? *

24. ¿Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición? *

25. ¿A qué tipo de público dirige sus composiciones? *

26. ¿Cuales han sido las principales influencias musicales en las obras que compone? *

27. ¿Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique *

28. ¿Siente que pertenece a alguna corriente musical específica? Si así fuere, cual es esta corriente y porque se identifica con ella? *

29. ¿De qué manera promueve su música?

30. Su música ha sido publicada? Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países?

31. Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música? *

32. ¿Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?

2: ENCUESTA DE MAX LIFCHITZ – 14/03/2011

1. **Nombre:** Max Lifchitz
2. **Lugar y Fecha de nacimiento:** México 11/11/48
3. **País de residencia:** Estados Unidos
4. **Otros países en los que haya residido:** México Italia, Estados Unidos
5. **Estudia la carrera de música:** si
6. **En que institución o instituciones:** Juilliard School (Nueva York), Harvard University (Boston), Cursos de verano en Darmstadt (Alemania); Tanglewood y Aspen (Estados Unidos).
7. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** máster
8. **Realiza la carrera de composición:** si
9. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Ninguna de las anteriores
10. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español
11. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** Empecé a tocar piano muy joven.....como a los 4 años...
12. **Cómo se inicia en la composición?** Cuál fue su primera composición? Composiciones para piano.
13. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?** Si la respuesta es afirmativa, explique por favor. Si...bastante...También he tenido contacto con música folclórica de otros países.
14. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** Un poco. Especialmente mis primeras obras.
15. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** Siempre me ha gustado mucho la voz. No es tan fácil escribir para la voz como parece a primera vista....
16. **Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos? Si así- fuera, cual es este contexto?** Por lo general, escribo música que se toca en un contexto de concierto "clásico"....
17. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué?** NO....me considero mas cosmopolita que nacionalista....O "trans-nacionalista"
18. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** Creo que si....especialmente en términos del uso de timbre y ritmo.

19. **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** No....me interesa más proyectar las ideas y emociones del texto.
20. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** A todo tipo de público....
21. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** Es difícil decir.....Soy muy ecléctico y mi música ha absorbido bastantes corrientes...algunas contradictorias...
22. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** Según la obra y el contexto en que la obra funciona.
23. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica? Si así- fuere, cual es esta corriente y porque se identifica con ella?** Soy bastante ecléctico....La única corriente en la que pertenezco sería el "post-modernismo."
24. **De qué manera promueve su música?** Organizando conciertos y grabaciones
25. **Su música ha sido publicada? Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países?** Si....se ha publicado a través de North/South Editions (BMI) en los Estados Unidos.
26. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** Claro...residir en un país extranjero por algo de tiempo influye la forma en que uno piensa y compone.
27. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** No me molestaría..... Si los músicos pueden leer música podrían aprenderse mis composiciones. Necesitarían un oído muy excelente para podérselas aprender sin la partitura.
28. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** No necesariamente...
29. **Cómo elige los textos para sus canciones?** A veces elijo textos que tienen un aspecto onomatopéyico.... A veces hay algo de filosofía....o política.
30. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** No

3: ENCUESTA DE ADINA IZARRA - 14/03/2011

1. **Nombre:** Adina izarra
2. **Lugar y Fecha de nacimiento:** 27/08/59
3. **País de residencia:** Venezuela
4. **Otros países en los que haya residido:** Inglaterra
5. **Estudia la carrera de música:** si
6. **En que institución o instituciones:** University of York BaHons, PhD
7. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** doctorado
8. **Realiza la carrera de composición:** si
9. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Ninguna de las anteriores
10. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español
11. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** 7 años, piano privado
12. **Cómo se inicia en la composición? Cuál fue su primera composición?** Obra para arpa clásica y percusión. Como parte de un curso de composición. Un encargo de una mezzosoprano.
13. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?** Si la respuesta es afirmativa, explique por favor. si, lo usual de los medios de comunicación
14. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** en una época sí-. Ya no.
15. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** Encargo de cantantes
16. **Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** Encargo específico de cantantes específicas
17. **Se considera un compositor nacionalista?** Si? Por qué? No? Por qué? No
18. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** No
19. **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** No
20. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** Cualquiera

21. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** música antigua
22. **Cree que la cultura y la música popular influncian de alguna manera sus composiciones? Explique:** no en estos momentos
23. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica? Si así- fuere, cual es esta corriente y porque se identifica con ella?** No
24. **De qué manera promueve su música?** Internet
25. **Su música ha sido publicada?** Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países? en Venezuela.
26. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** Si
27. **Cree que sus obras podrías ser interpretadas por músicos populares o folclóricos?** Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos? no creo que sea posible
28. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** Ninguna
29. **Cómo elige los textos para sus canciones?** Al azar, es puntual para cada composición
30. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?**

De hecho yo no definiría mis obras como canciones. Pareciera que la encuesta asume que uno siempre ha pensado, compuesto o sentido igual. Esto varía a través de los años. Y en 30 años componiendo puede ser definitivamente diferente.

4: ENCUESTA DE CARLOS VÁZQUEZ - 14/03/2011

1. **Nombre:** Carlos Vázquez
2. **Lugar y Fecha de nacimiento:** Mayagez, 09/03/1952, Puerto Rico
3. **País de residencia:** Puerto Rico
4. **Otros países en los que haya residido:** EE.UU.
5. **Estudia la carrera de música:** si
6. **En que institución o instituciones:** Universidad de Puerto Rico, Universidad de Pittsburgh NYU, U. Paris IV-La Sorbonne of York BaHons, DPhil
7. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** doctorado
8. **Realiza la carrera de composición:** si
9. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Voz solista y piano
10. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español
11. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** 19 Universidad de Puerto Rico
12. **Cómo se inicia en la composición? Cuál fue su primera composición?** Canciones para voz y piano, para la clase de composición.
13. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país? Si la respuesta es afirmativa, explique por favor.** Sí, para dar cursos, conferencias y para usar en mis piezas.
14. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** sí
15. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** El uso de textos, el potencial de la voz

16. **Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** Depende
17. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué?** No, el nacionalismo pertenece a otra época más bien ahora usamos nuestro entorno o referencias históricas representativas de nuestra cultura en forma libre y espontánea.
18. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** Sí
19. **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** algunas veces otras no
20. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** eso es difícil de decir, Uno tiende a pensar en el más idóneo de los públicos pero también hay que pensar que a diario puede ir naciendo un nuevo público.
21. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** Pues son muchas, desde la música medieval hasta el presente, desde la técnicas exóticas hasta algunas cosas populares.
22. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** En algunos casos sí, a veces muy indirectamente otras de forma más palpable.
23. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica? Si así- fuere, cual es esta corriente y porque se identifica con ella?** Creo que si me ubico en alguna corriente sería la actual latinoamericana que por lo general muy eclética.
24. **De qué manera promueve su música?** Eso da trabajo y no es fácil. Página web, algunas cosas en youtube etc.
25. **Su música ha sido publicada? Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países?** muy pocas cosas en Puerto Rico y España
26. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** No

- 27. Cree que sus obras podrías ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos? tal vez algunas**
- 28. Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música? No**
- 29. Cómo elige los textos para sus canciones? eso depende de la pieza**
- 30. Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas? No.**

5: ENCUESTA DE LUÍS PÉREZ VALERO - 14/03/2011

1. **Nombre:** Luis Perez Valero
2. **Lugar y Fecha de nacimiento:** Barquisimeto, 30/08/80 Venezuela
3. **País de residencia:** Venezuela
4. **Otros países en los que haya residido:** México, Suiza, Francia, Italia
5. **Estudia la carrera de música:** si
6. **En que institución o instituciones:** Venezuela: Instituto universitario de estudios musicales y Universidad Simón Bolívar. México: Escuela Superior de Música.
7. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** máster.
8. **Realiza la carrera de composición:** si
9. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Todas las anteriores
10. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español, Portugués, Inglés, Francés, Italiano
11. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?**
A los 9 años de edad me inicié en el canto y la práctica coral.
12. **Cómo se inicia en la composición?Cuál fue su primera composición?** Me inicié procurando imitar modelos compositivos de las formas musicales tradicionales. Mi primera composición fue un concierto para guitarra y orquesta. Las piezas vocales las compuse motivado a tratar de expresar con música el carácter poético de los textos.
13. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?** Sí, en la escuela el repertorio coral era inspirado en la música folclórica.
14. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** Muy poco. Apenas dos o tres obras de un amplio catálogo.
15. **Que lo motiva a componer obras vocales?** La necesidad de explorar la relación texto-música.
16. **Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?**
No tengo un contexto determinado, solo me planteo la estructura, la forma y el sistema de lo que me gustaría hacer..

17. Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué?

Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?

No me considero nacionalista. Mi música es muy distinta a la que me rodea en el entorno socio-cultural de mi país y de mi región.

18. Considera que sus obras representan los valores de su país de origen? No.

Considero que mi música no representa los valores de mi país de origen.

19. Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?

NO. Cuando escribo obras vocales busco una expresión íntima, una consolidación de elementos estéticos.

20. A qué tipo de público dirige sus composiciones? Cualquier tipo de público.

21. Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?

Las principales influencia han sido Christinne Mennesson, Bela Bartok, Igor Strawinsky, Miles Davis y Led Zeppelin.

22. Cree que la cultura y la música popular influncian de alguna manera sus composiciones? Explique:

La influencia es inevitable sobre todo en el campo del jazz me ha influenciado la armonía y en el folclore el ritmo.

23. Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?

Hasta ahora siento que pertenezco a una generación adicta a MTV.

24. De qué manera promueve su música?

A través de conciertos, entrevistas en radio y TV, en youtube y actualmente preparo una producción discográfica de mis obras.

25. Su música ha sido publicada? Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países? No.

26. Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?

Haber vivido fuera de mi pa's ha influenciado mucho mi técnica y lenguages compositivos.

27. Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?

No me molestaría que fuera interpretado por músicos populares o folclóricos.

28. Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música? La música como expresión estética en si misma.

29. Cómo elige los textos para sus canciones?

Por el uso de las imágenes literarias y las metáforas.

30. Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas? Por ahora ninguno, gracias.

31. Cuantas canciones ha escrito? No.

32. Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen? No.

6: ENCUESTA DE BORIS ALVARADO - 14/03/2011

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** 27/08/1962 Valparaiso - Chile
2. **País de residencia:** Chile
3. **Otros países en los que haya residido:** Polonia y Estonia
4. **Estudia la carrera de música:** si
5. **En que institución o instituciones:** Pontificia Universidad Católica de Valparaiso – Chile, Facultada de Artes de la Universidad de Chile, Academica Estatal de Cracovia, Polonia, Academica Fryderyk Chopin de Varsovia, Polonia.
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** doctorado
7. **Realiza la carrera de composición:** si
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Voz solista y piano
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** Empecé a las 18 años en la Pontificia Universidad Católica de Valparaiso.
11. **Cómo se inicia en la composición?Cuál fue su primera composición?** Familia de músicos clásicos. Mi primera composición fue una cantata con texto del poeta chileno Eduardo Anguita para recitante, mezzo, cuerdas, piano y percusión..
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país? Si la respuesta es afirmativa, explique por favor.** En los estudios académicos.
13. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** No
14. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** La relación directa entre el sonido y el texto de manera inicial, antes de descubrir el sonido propio del sonido.
15. **Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos? Si así- fuera, cual es este contexto?** Si, mas que nombres están los timbres y colores determinados en el imaginario.
16. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué?** No
17. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** Si
18. **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** Si
19. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** A todos y a ninguno en particular.
20. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** Donatoni, Berio, Penderecki, Part, Nobre.

21. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** A veces en la elección de determinados intervalos o bien en la agresión de los acentos y esforzatos.
22. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica? Si así- fuere, cual es esta corriente y porque se identifica con ella?** No
23. **De qué manera promueve su música?** CD, Difusión en conciertos nacionales e internacionales mediante conferencias, ponencias, etc. Estreno de obras, obras en festivales.
24. **Su música ha sido publicada? Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países?**
POLONIA
25. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** SI
26. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** No, en la medida en que se toquen de acuerdo a lo escrito.
27. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** Solo de la artesanía del juego de la composición.
28. **Cómo elige los textos para sus canciones?** Los leo y trato de descubrir sus juegos y sentidos con significados.
29. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** No

7: ENCUESTA DE JUAN MARÍA SOLARE - 15/03/2011

1. **Nombre:** Juan Maria Solare
2. **Lugar y Fecha de nacimiento:** Buenos Aires, 11/08/1966 Argentina
3. **País de residencia:** Alemania
4. **Otros países en los que haya residido:**

España (bastante más de tres meses, aunque interrumpidamente).

5. **Estudia la carrera de música:** si
6. **En que institución o instituciones:**

En Argentina. Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo" (actualmente denominado Departamento de Artes Musicales y Sonoras "Carlos López Buchardo", dependiente del IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte), En Alemania. Hochschule für Musik und Tanz Köln (Alta Escuela de Música y Danza de Colonia)

7. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** máster
8. **Realizó la carrera de composición:** si
9. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Todas las anteriores
10. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español
11. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?**

A los 5 o 4 años de edad en el Collegium Musicum de Buenos Aires (www.collegiummusicum.org.ar)

12. **Cómo se inicia en la composición? Cuál fue su primera composición?**

a) Me inicié con piecitas semi improvisadas repetidas constantemente hasta que adquirieron una forma definitiva. Luego con obritas hechas también al instrumento que fueron fijadas en el papel (conservo algunos de estos manuscritos de este "opus cero", que puedo enviar).

Muchas de estas piezas de una página fueron escritas a instancias de mi maestro de Teoría y Solfeo, Horacio LÃ³pez de la Rosa, que me aconsejaba al respecto. b) Determinar cuál es el verdadero "opus uno" es una tarea muy complicada. Si se refiere a aquellas primeras piezas semi improvisadas, compuestas antes de saber escribir música, se llama "La Casa" (porque tenía cimientos, varios pisos y techo). Si se refiere a la primera obra que aún quiero mostrar (y no por

curiosidad musicológica), esta es acaso la Suite Modal para flauta y clarinete, de 1985. Pero entremedio hay numerosas obras de estudio e ideas sueltas, bocetos para obras jamás terminadas. c) Inicialmente, un texto atractivo. Sin embargo, no todo texto me atrae para musicalizar, por mejor que sea. Suelen agradarme los que tienen frases cortas, o los que narran una historia (aunque hay excepciones).

Además, en algún momento me comenzaron a atraer las posibilidades de la voz humana como instrumento no relacionado con el canto, sino con más facetas de la expresión fonética vocal/bucal (técnicas expandidas), lo cual si bien no excluye el texto relativiza su importancia como impulsor de una obra ("Preludios Invisibles"). Más recientemente he compuesto textos yo mismo, a semánticos, basado en una estructura rítmica-métrica estrictamente musical pero "rellenada" con palabras existentes sin gran hilación de significado ("Simulación halógena")

13. Ha tenido contacto con la música folclórica de su país? Si la respuesta es afirmativa, explique por favor.

La pregunta tiene en mi caso como argentino una doble respuesta, según se considere si el tango es una música folclórica o no. Para muchos, el tango NO es música folclórica en sentido estricto, aunque sí música popular; se habla entonces de música urbana o de mesomúsica. Desgloso entonces: a) Folclore propiamente dicho: he tenido contacto esporádico, pero primordialmente como oyente, no como intérprete. No es un género que me atraiga demasiado. Tampoco me genera rechazo, pero dudosamente tome la iniciativa para acercarme a él. Me refiero por ejemplo a la chacarera o a la vidala. Compositivamente, he recurrido a estos géneros estrictamente folclóricos en contadísimas ocasiones ("In memoriam memoriae" o "13 Variaciones sobre un tema recurrente (the bombs bursting in air)"), y nunca hasta ahora en géneros vocales. Curiosamente sí me atraen ciertas formas de la poesía folclórica como la Décima, y de hecho he compuesto hace poco (2010) una Payada con texto propio. Aunque dudo que sea una línea que me caracteriza estilísticamente: es más bien un medio que halló para expresar elementos de humor musical. b) Tango: esto sí que es muy importante en mi obra, que no se comprende sin la faceta tanguística. Ni siquiera las obras de lenguaje "universal" o "abstracto" ignoran un tango latente (tal como me hizo notar Agueda Abad Pagés acerca de mis *Lieder* "Ajedrez", que tienen reminiscencias tangueras de las que yo no era en absoluto

conciente). La pianista Tamara Moser habla de ciertas obras que "denotan tango". Finalmente, en la confluencia de las tradiciones tanguera y abstracta (por llamara de algún modo) se encuentra mi concepto de "tango de construido". Mi contacto con el tango es como intérprete (piano) y como compositor.

14. La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?

Respondido arriba

13. Qué lo motiva a componer obras vocales? Esta pregunta está antes.

Copio mi respuesta: Inicialmente, un texto atractivo. Sin embargo, no todo texto me atrae para musicalizar, por mejor que sea. Suelen agradarme los que tienen frases cortas, o los que narran una historia (aunque hay excepciones). Además, en algún momento me comenzaron a atraer las posibilidades de la voz humana como instrumento no relacionado con el canto, sino con más facetas de la expresión fonética vocal/bucal (técnicas expandidas), lo cual si bien no excluye el texto relativiza su importancia como impulsor de una obra ("Preludios Invisibles"). Más recientemente he compuesto textos yo mismo, a semánticos, basado en una estructura rítmica-métrica estrictamente musical pero "rellenada" con palabras existentes sin gran hilación de significado ("Simulación halógena")

16. Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?

Esta pregunta, desde ya, podría plantearse respecto a todas mis obras. La respuesta sería similar: depende de cada obra en concreto. En muchos casos hay un intérprete específico en mente (un solista o un coro), o un proyecto determinado (festival, concurso, evento). En otros casos, es una idea que me atrae y que quiero plasmar antes de que se evapore. Y en la mayoría de los casos es una combinación; parte del proceso de composición consiste en pensar en qué contextos podría ejecutarse tal obra.

17. Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué? Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?

JMS: No, para nada. Porque creo que la categoría "nacionalista" o "nacional" pone un límite artificial. Sin embargo, creo que mi música refleja perfectamente mi país natal y los numerosos países donde he estado. Pero de manera natural, sin disfrazarme de lo que ya soy. De manera inevitable. Dicen que León Tolstoi afirmó algo así como "describe tu aldea y serás universal". Creo que el tema o el lenguaje (musical) puede ser local, cotidiano, nacional, pero el "mensaje" trascender lo local, lo circunstancial, lo anecdótico. Y no hay contradicción entre ambas dimensiones.

18. Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?

Los valores, no lo sé pero los defectos, seguro. Adjetivos como melancólico, sarcástico, depresivo, arrogante, se aplican bastante bien tanto a algunas de mis obras como a la idiosincrasia argentina.

19. Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?

JMS: No, al menos no en general. Tal vez, como máximo, en alguna obra aislada (que no sabría nombrar). La intención está puesta en los valores estrictamente artísticos (generar belleza o mostrar esencias), de comunicación (narrar una historia), de expresión personal (transmisión de algún estado de ánimo, tales como el humor o lo trágico), de combinatoria (ars ludica) o incluso sociales (generar conciencia acerca de alguna fisura o contradicción en el sistema), pero no relacionados a los valores del contexto donde habito. Dicho esto, como nadie compone en el vacío total, es muy posible que tales valores (y defectos) del entorno se filtren por ósmosis e imperceptiblemente en todo lo que hago. Pero la intención no está puesta en proyectar tales valores. Además no olvidemos que parte de tal contexto es el entorno elegido, que incluye concretamente lo que se encuentra entre las seis paredes de mi casa: libros, ilustraciones, plantas.

20. A qué tipo de público dirige sus composiciones?

La pregunta tiene implícito que me dirijo a algún público, cuando en realidad dirijo mis composiciones a intérpretes determinados. Tengo mucho más un intérprete (o grupo de intérpretes) en mente que un público equis. La mejor, acaso la única garantía de supervivencia de una composición es que a los intérpretes les dé gusto

tocarla. Los intérpretes son mis interlocutores principales, no el escurriridizo público. Y por otra parte yo diría públicos en plural. Hay algunas personas que se sienten más atraídas hacia mis obras "abstractas", y otras hacia mis tangos o derivados del tango. Y por qué privar a la gente de su placer? En ambos tipos de lenguaje musical (digamos abstracto o figurativo, por analogía con la pintura) me siento representado. Renunciar a uno de ellos sería como renunciar a uno de mis hemisferios cerebrales, o a uno de mis dos ventrículos. En tercer término, y aunque soy consciente de que suele usarse terminología de mercadotecnia en ámbitos artísticos, no deja de producirme cierta alergia pensar en mi música como en un producto comercial que se dirige a determinado sector de la población, así como por ejemplo una máquina de afeitar o un tampón se dirige a cierto público y excluye a otro. Y por fin, me he sorprendido muchas veces (y en general gratamente) porque un sector del público al que yo no me estaba dirigiendo se siente particularmente aludido. En especial, he notado que muchos niños de nueve a catorce años sienten una peculiar fascinación por algunas de mis obras, como "Pope" o "Black Bart" (y no quiero aquí generalizar).

21. Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?

Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, John Cage, Tom Johnson, Clarence Barlow, La Monte Young, Astor Piazzolla, Franz Liszt, The Beatles, Queen, Charly García, la estética Fluxus.

22. Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique

El problema es que soy parte de esa cultura popular, soy parte del pueblo. Contribuyo a esa cultura popular, sea con un granito de arena o con una montaña de granito. Si con música popular uno se refiere -por ejemplo- a Freddy Mercury, a la subcultura del rock y del pop, lo que me ha influenciado mucho de esta cultura popular es el manejo de la escena, muy superior al promedio en la música académica. De los recitales de música popular he tomado ideas que intento usar en mis apariciones como pianista. Desde el punto de vista erudito, esto bien podría vincularse con el nuevo teatro musical, en la línea de Mauricio Kagel. El elemento

escénico, coreográfico, es inseparable del musical. Seguramente estas consideraciones han influido grandemente en mi concepciones compositivas. De hecho, cuando planteo una obra nueva no tengo una hoja de papel en blanco frente a mí, sino -imaginariamente- un escenario con un grupo de ejecutantes que espera mis instrucciones.

23. Siente que pertenece a alguna corriente musical específica? Si así- fuere, cual es esta corriente y porque se identifica con ella?

Antes decía, por bromear, que represento al surrealismo rioplatense. Un amigo me quería convencer de que me pasara al realismo mágico, que tiene más adeptos, es más conocido y no hay que dar tantas explicaciones. En el fondo descreo de estas clasificaciones, porque sentiría que estaría rindiendo pleitesía a un conjunto de principios, sentiría que mi vida artística se habría cerrado, que habría concluido. Estaría cerrándome puertas. Ya me ha ocurrido un par de veces: me definí- y luego tuve que retractarme. Por ejemplo, durante los '90 yo era pro-serialista y despreciaba el minimalismo. Resulta que terminé componiendo obras minimalistas. Y, como compositor atonal y progresista, me decía que jamás escribiría un tango.

Mi primera obra en este estilo se llam³ "Milonga Nunca Más", porque pensaba que sería la última y que estaba cerrando una etapa de mi vida (tras la muerte de mi padre). Y ya ves: fue la primera de una larga serie. Si yo hubiera defendido la pertenencia a determinada estética, tales obras no hubieran existido, y determinadas facetas de mi personalidad estética no se hubieran desarrollado. En síntesis: que yo mismo me defina como perteneciente a esta u otra corriente estética es veneno en potencia. El comienzo de la calcificación. Es posible, sin embargo, que se pueda a posteriori descubrir a qué estética pertenecí. Desde el otro mundo, aprobaré gentilmente.

24. De qué manera promueve su música?

Ejecuto yo mismo mi música, solo o en grupos de cámara. Me contacto con intérpretes en ciudades determinadas, en lo posible varios distintos en la misma ciudad. Me contacto con profesores de instrumento en diversos Conservatorios o escuelas de música (es decir, con potenciales agentes multiplicadores). Participo en concursos o llamados a obras. Fortalezco mi presencia en internet, lo cual debería

conducir a aumentar la curiosidad. Escribo artículos. Pacto alianzas de ejecución mutua con otros compositores. Intento que sean otros los que hablen de mi música. Acepto participar en toda encuesta académica o tesis doctoral que se me ofrece. Adulo a quien sea necesario.

25. Su música ha sido publicada? Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países? En Alemania: Dohr (Colonia), Ricordi (Munich) y Peer Music (Hamburgo).

26. Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?

Esta pregunta es interesante. La respuesta más segura sería decir que sí, lo cual además parece inevitable, excepto que uno sea impermeable a toda influencia. Sin embargo hay dos factores adicionales que deben considerarse: primero, vine a Alemania voluntariamente (no como exiliado político ni económico, sino como exiliado cultural), es decir que en la elección de país seguramente pesó cierta afinidad con aspectos de la idiosincrasia germana, me guste o no. Segundo: muchas de las obras que influenciaron mi quehacer musical las había conocido antes de venir a Alemania. Por supuesto que es muy distinto haber visto una partitura de Stockhausen que haberlo visto ensayar a Stockhausen, y es muy distinto leer una entrevista con Berio a que Berio me comente lo que piensa de una obra mía. Es posible que haya un factor de sugestión, pero da cierta seguridad ("máxima instancia de apelación") y un cierto sentido de relativización ("también son seres humanos").

Pero lo más importante es tal vez esto: uno está sometido a cientos de influencias pero asimila solamente algunas: aquellas que resuenan en el interior, aquellas que encuentran una correspondencia dentro nuestro. Y es muy posible que estas energías interiores se hubieran despertado en cualquier otro lugar, siempre que se hubiera uno topado con el correspondiente disparador. Un factor adicional de cierta fuerza es que quien vive en el exterior no tiene soberanía. Permanentemente cuelga sobre su cabeza la espada de Damocles de "no pertenecer realmente" y de "tener que agradar" para evitar un rechazo social e institucional aún mayor. Y esto

puede influir peligrosamente en la estética, haciéndola más conservadora, más accesible, más condescendiente.

27. Cree que sus obras podrías ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos? No.

28. Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?
Un pájaro no canta porque tiene una filosofía, sino porque tiene una canción.

29. Cómo elige los textos para sus canciones?

JMS: Es como en la elección de una pareja para toda la vida: se aúnan elementos de atracción carnal con el pragmatismo más crudo. En el caso de los textos: no es suficiente con que sea bueno y me guste, me tiene que gustar para ponerle música. Quisiera no caer en lugares comunes, pero es cierto: al recitar un texto de estas características se prefigura una melodía o un ritmo concreto en la cabeza. Los textos que me atraen suelen tener frases breves y concisas, suelen narrar una historia (si son largos) o tener algo de chisporroteante ingenio o de absurdo surrealista (si son aforísticos). Prefiero los textos con un alto grado de contenido, con sustancia, no textos superficiales (al revés que muchos operistas). No me gustan los poemas que adulan a la poesía o que dicen "úoh!", "íah!". Me agradan muchísimo, para musicalizar, los juegos verbales, la "verbalia", como ciertos sonetos de Góngora en cuatro idiomas simultáneamente o los palíndromos o los trabalenguas.

Últimamente he desarrollado incluso un mal gusto por los poemas con palabrotas o con "contenido explícito", y como no conozco muchos los tengo que escribir yo mismo. Sea como fuera, hay una atracción: sensual, intelectual, lúdica o de provocación. Esto con respecto al gusto y a la atracción. El aspecto pragmático es el de los derechos de autor. Si el autor del texto está vivo, intento conectarme con Él para pedirle autorización escrita. En general no tienen problemas; es más, se ufanan. Los que tienen problemas son los herederos. Muchos herederos hacen todo lo posible por evitar que se mancille la pureza de la obra de sus antecesores, a quienes a veces ni siquiera conocieron personalmente. O quieren tener un control absoluto mientras puedan, puesto que no pudieron ellos mismos crear. "Si queráis hacer algo con textos

de Borges, viene María Kodama y te destruye" (dice Gerardo Gandini); los herederos de Joyce y de Celan dificultan también las cosas todo lo que pueden. Se salva el problema tras 70 años de la muerte del autor.

Esto genera un problema práctico adicional en el caso de autores con más de 50 años de tumba: los herederos son inhallables o no se preocupan más de pequeñeces como autorizar la musicalización de un poemita del abuelo. En síntesis, intento usar textos de autores vivos y que puedo contactar, o bien textos en dominio público, o (cada vez más) textos propios. Tengo autores favoritos, de algunos he musicalizado varias cosas. Pienso en Javier Adáriz (Argentina), Pedro Lastra (Chile), Jorge Luis Borges (pese a lo antedicho, he pecado), Alfred Edward Housman (Inglaterra), Franz Kafka (Praga), Amy Lowell (EEUU), Rainer Maria Rilke (Alemania).

30. Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas? No.

31. Cuántas canciones ha escrito? en relación con toda su producción musical que porcentaje aproximado de su obra está dedicado al repertorio vocal?

* Obras para voz sola o para canto e instrumento acompañante: 56 (contando los varios ciclos de Lieder como una sola obra) * Obras para coro: 36 * Todas mis obras: serán unas 400, así- que aproximadamente el 20% del total son obras corales + canciones. Canciones solas: 14% del total. Es una aproximación!

32. Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?

JMS: Mi país de origen y su gente ya tiene una identidad nacional, nos guste o no. A más- personalmente hay muchas cosas de esa identidad que no me gustan (como la falta de responsabilidad, el no cumplir lo prometido, o la dilapidación del tiempo y los recursos) y otras que pueden ser positivas (el empeño "a pesar de"). Pedirle a una obra de música que consiga resaltar los valores existentes y poner en evidencia los defectos que siguen existiendo es pedirle peras al olmo. Pero no hay que descartar los milagros.

8: ENCUESTA DE ALEXANDRO RODRÍGUEZ - 15/03/2011

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** Caracas, 30/09/52
2. **País de residencia:** Venezuela
3. **Otros países en los que haya residido:** España y USA
4. **Estudia la carrera de música:** si
5. **En que institución o instituciones:** Escuela Popular de Música, Guitarra Popular, Caracas, Venezuela. Escuela Experimental Lino Gallardo, Teoría , Solfeo, Dictado y Guitarra Clásica, Caracas, Venezuela. Curso de Guitarra Clásica con Regino Sainz de La Maza, Madrid, España. Cursos de Armonía, Arreglo y Orquestación, New York, USA. Cursos de Bajo Eléctrico, Contrabajo y Guitarra de Jazz, New York, USA.
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** Finalicé mis estudios musicales y de Guitarra Clásica.
7. **Realiza la carrera de composición:** si
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Voz solista y guitarra
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** Comencé mis estudios musicales a los 14 años con la Guitarra Popular en la Escuela Popular de Música, en Caracas, Venezuela
11. **Cómo se inicia en la composición?Cuál fue su primera composición?** Desde muy temprana edad (7 años) mis inclinaciones hacia la música eran notables a ésta edad comencé a tocar el cuatro y luego la guitarra, pero sin estudios formales, a los 13 años ya tocaba en bandas de Rock hasta que comencé a estudiar música a los 14 años como lo decía anteriormente. Mi primera composición la escribí- a los 15 años de edad un valse para flauta y guitarra y desde entonces no he dejado de componer hasta el día de hoy en diferentes estilos y dotaciones. La voz Humana es un instrumento naturalmente hermoso, cómo no componer para Él?
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?** Desde mi niñez he estado influenciado por la música folclórica venezolana, pues tanto mi madre, mi tío y varios primos cantaban y tocaban varios instrumentos tanto armónicos como de percusión en las fiestas del pueblo donde nacieron (Tacarigua de Manporal, región de Barlovento); cómo ve la música me viene de familia.
13. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** He compuesto música venezolana como valeses, bolera, aguinaldos, joropos entre otros, pero también

he compuesto música con influencias completamente diferente de otros países y culturas.

14. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** Algunas por vivencias, otras por encargos y en realidad la voz es un instrumento cálidamente hermoso.
15. **Cuándo escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** En mi opinión el contexto siempre es importante porque de Él depende la complejidad de la obra y el estilo hacia lo que se pretende.
16. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué? Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** Aunque como antes mencioné he escrito música de estilo nacionalista, no me considero un compositor puramente nacionalista. Pues en cada una de mis obras siempre tienen algo que rompe con lo tradicional propiamente dicho, ya sea en la parte formal de la pieza o en su estructura armónica.
17. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** Algunas si y otras no tanto.
18. **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** En algunos casos podría decir que sí, pero no en todos los casos.
19. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** Primeramente me tiene que gustar a mi y luego a todos los demás.
20. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** Mi primera influencia es la de origen popular venezolana, latinoamericana por las cuales me he formado teniendo como preferencia la música de Jazz y luego la música clásica desde J. S. Bach hasta Stravinsky.
21. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** Claro que sí-, después de haber trabajado como músico ejecutante, arreglista, orquestador y compositor por más de 30 años en orquestas de TV, grabaciones, bandas y orquestas de Jazz, festivales nacionales e internacionales, cómo podría negar esta influencia en mis composiciones.
22. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?** Yo creo que por mi trayectoria y experiencia como músico, todas las corrientes han sido importantes en cada etapa de mi carrera como compositor, sin duda alguna hay ciertas corrientes que

más te marcan, a mí en esta etapa de mi vida como creador, me identifico con la música de Jazz y la música clásica contemporánea, pues su lenguaje está más cercano a la estética de mi creación.

23. **De qué manera promueve su música?** Básicamente estoy en contacto con los artistas que la interpretan, tengo relación con músicos en diferentes agrupaciones y orquestas sinfónicas y por suerte, algunas piezas que se escuchan en la radio a nivel nacional, por otro lado tengo algunos amigos artistas latino americanos que estén interpretando mis obras como también en USA y Londres, prontamente está por grabarse algunas de mis composiciones para voz y guitarra.
24. **Su música ha sido publicada? Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países?** Algunas si, aquí- en Venezuela en la colección de música para la guitarra de Alejandro Bruzual editado por la Fundación Vicente Emilio Sojo, Caracas, Venezuela.
25. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** De alguna manera cuando uno vive fuera de su país, tiene experiencias diferentes a la de su país de origen, el encuentro con otras culturas, costumbres; así que aunque uno no quiera esas vivencias siempre te marcan no solo en la parte profesional, sino en la vida misma, especialmente a las personas sensibles y que viven intensamente.
26. **Cree que sus obras podrías ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente?** De ninguna manera, al contrario, será importantísimo como ellos podrán captar tu creación y exponerla desde una perspectiva diferente, esto sería muy interesante.
27. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** Yo digo que la música es algo tan hermoso que cada persona escuchando la misma pieza, es capaz de sentir algo diferente sin necesidad de ni siquiera entender lo que escucha, no es Esto una maravilla?
28. **Cómo elige los textos para sus canciones?** Algunos textos son de vivencias y otros de poemas de amigos poetas y literatos.
29. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** Creo que no por los momentos.
30. **Cuántas canciones ha escrito? en relación con toda su producción musical que porcentaje aproximado de su obra está dedicado al repertorio vocal?** Un 15 %

31. **Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?** Considerando que la creación es una manifestación del alma o de lo más Íntimo de tu ser, casi siempre refleja la identidad del creador por más escondida que esté.

9: ENCUESTA DE LUÍS PÉREZ VALERO - 16/03/2011

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** Barquisimeto, 30/08/80 Venezuela
2. **País de residencia:** Venezuela
3. **Otros países en los que haya residido:** Mexico, Suiza, Francia, Italia
4. **Estudia la carrera de música:** si
5. **En que institución o instituciones:** Venezuela: Instituto universitario de estudios musicales, Universidad Simón Bolívar. México: Escuela Superior de música.
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** máster.
7. **Realiza la carrera de composición:** si
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Todas las anteriores
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español, Portugués, Inglés, Francés, Italiano
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** 9 años de edad, instrumento: canto y práctica coral.
11. **Cómo se inicia en la composición? Cuál fue su primera composición?** Me inicié procurando imitar modelos compositivos de las formas musicales tradicionales. Mi primera composición fue un concierto para guitarra y orquesta. Las piezas vocales las compuse motivado a tratar de expresar con música el carácter poético de los textos.
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?** Sí, en la escuela el repertorio coral era inspirado en música folclórica.
13. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** Muy poco. Apenas dos otras obras de un amplio catálogo.
14. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** La necesidad de expresar la relación texto-música.
15. **Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** No tengo un contexto determinado, solo me planteo la estructura, la forma y el sistema de lo que me gustaría hacer.
16. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué? Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** No me considero nacionalista. Mi música es muy distinta a lo que me rodea en el entorno socio-cultural de mi país y de mi región.
17. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** No

18. **Cuándo compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** No. Cuando escribo obras vocales busco una expresión íntima, una consolidación de elementos estéticos.
19. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** Cualquier tipo de público.
20. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** Las principales influencias han sido Christine Mennensson, Bela Bartok, Igor Strawinsky, Miles Davis, Led Seppelin.
21. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** La influencia es inevitable sobre todo en el campo del jazz me han influenciado la armonía. En el folclore, el ritmo.
22. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?** Hasta ahora siento que pertenezco a una generación adicta a MTV.
23. **De qué manera promueve su música?** A través de conciertos, entrevistas de radio y TV y de Youtube. Actualmente preparo una producción discográfica de mis obras.
24. **Su música ha sido publicada? Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países?** No.
25. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** Haber vivido fuera de mi país ha influido mucho en mi técnica en mi técnica y lenguaje compositivos.
26. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** No me molestaría que fuera interpretado por músicos populares o folclóricos.
27. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** La música como expresión estética.
28. **Cómo elige los textos para sus canciones?** Por el uso de las imágenes literarias y las metáforas.
29. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** Por ahora ninguno, gracias.
30. **Cuántas canciones ha escrito?** No

31. Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen? No.

10: ENCUESTA DE FRANCISCO JAVIER GONZÁLEZ COMPEÁN - 17/03/2011

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** León, 19/08/78, México
2. **País de residencia:** México
3. **Otros países en los que haya residido:** España
4. **Estudia la carrera de música:** si
5. **En que institución o instituciones:** México Licenciatura en Música, Composición, Universidad de Guanajuato, España Diploma de Estudios Avanzados en Artes Visuales e Intermedia, Universidad Politécnica de Valencia, España Candidato a Doctor en Artes Visuales e Intermedia, Universidad Politécnica de Valencia
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** doctorado
7. **Realiza la carrera de composición:** si
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Todas las anteriores
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español,
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?**
Diez años, Clases particulares de piano, solfeo y armonía, 18 años, la licenciatura en Música en la Universidad de Guanajuato
11. **Cómo se inicia en la composición?** Cuál fue su primera composición? Para piano solo, comencé© improvisando alrededor de los once o doce años. Primera composición escrita a los 19 años como estudiante, pieza para piano solo menor a un minuto de duración
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?** Si, Contactos esporádicos durante el festival en Veracruz, festividades en los estados de Chiapas, Chihuahua, y sones huastecos en San Luis Potosí
13. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** Poco
14. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** El gusto por la poesía latinoamericana, mi primer grupo de lieder para piano y voz fue sobre poemas de Neruda
15. **Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** En realidad no, pero mi segundo grupo de lieder si fue realizado por encargo de "Deux Corde" agrupación de guitarra y voz, compuse las canciones a partir de los poemas de Renee Isadora titulados "Poemas de la Sala de Masajes" el titulo de los lieder es homónimo. Posteriormente realice la

versión para piano y voz la cual se estreno el año pasado, pero no tenia ejecutantes en mente.

16. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué? Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** En realidad es raro que piense en un contexto nacionalista cuando compongo, en realidad me siento a componer sin tener nada en mente más que la música que quiero escuchar. Recientemente he comenzado a realizar piezas que pueden ser calificadas de nacionalistas ³ de contexto latinoamericano, pero no para voz. Me encuentro realizando una Suite para piano y orquesta sobre temas populares Ibero latinoamericanos... pero han sido esfuerzos recientes, de unos dos años a la fecha.
17. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** No podría afirmarlo
18. **Cuándo compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** No
19. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** El que va a un teatro a sentarse a escuchar
20. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** No podría decirlo
21. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones?** Explique: No del todo, pero creo en la influencia que mi entorno opera en mí sin que pase por un proceso consciente
22. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?** No
23. **De qué manera promueve su música?** Teniendo contacto personal con los músicos de orquesta de mi entorno, en particular trabajo mucho en la ciudad de Guanajuato, con la Orquesta de la ciudad en la que tengo muchos amigos. He participado en varios Festivales, y no me preocupo por otro tipo de promoción mas que la que realiza el ejecutante al estrenar y ejecutar posteriormente mi obra
24. **Su música ha sido publicada?** Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países? Si, en la ciudad de Guanajuato se prepara una edición de mi Segunda Sonata para piano, y he tenido tres producciones discográficas
25. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** En realidad no, contribuye en el hecho educativo y las

posibilidades que eso trae consigo, pero no creo que en mi caso particular haya influido en la estética de mi obra.

26. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** Me agradaría enormemente, no estoy seguro de lo adecuado de las piezas, tendrían que ser arregladas
27. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** No, yo creo en la música pura
28. **Cómo elige los textos para sus canciones?** Cuando al momento de leerlos puedo pensar en la música que les acompaña
29. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** No
30. **Cuántas canciones ha escrito?** Alrededor de un 10%, en realidad es poco mi repertorio vocal, dos grupos de lieder que en total sumaran unos cuarenta minutos, y una pieza de ocho minutos, aleatoria para tres sopranos y piano la cual no ha sido estrenada
31. **Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?** Por supuesto que si, creo que sin importar el enfoque realizado por el compositor, cuando se construye una composición musical se incrementa el acervo del país, con lo cual se contribuye a la formación de la identidad nacional

11: ENCUESTA DE JUAN PABLO HERNÁNDEZ GÓMEZ - 17/03/2011

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** Armero, 19/07/1967, Colombia
2. **País de residencia:** Colombia
3. **Otros países en los que haya residido:** Ninguno.
4. **Estudia la carrera de música:** no
5. **En que institución o instituciones:** Universidad de Bogotá; Jorge Tadeo Lozano – Colombia
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** pregrado
7. **Realiza la carrera de composición:** no
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Ninguna de las anteriores.
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español.
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** Inicié a los 6 años, en el hogar, con mis padres, a través del tiple colombiano y la voz.
11. **Cómo se inicia en la composición?Cuál fue su primera composición?** La primera fue una musicalización a un texto de un tercero, que constituirá el himno de una institución cultural. La siguiente fue una canción dedicada a mi madre.
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?** Sí aunque prefiero decir "he tenido contacto con las músicas de base tradicional", ya que el fenómeno folk, en rigor de su significado y características, difícilmente se cumple hoy en día en alguna expresión musical de nuestro territorio. He sido intérprete de un instrumento tradicional de la zona andina colombiana como es el tiple. He compuesto obras instrumentales y vocales, basadas en aires tradicionales de la zona andina colombiana, como pasillo, sanjuanero, bambuco, danza y guabina. He participado en múltiples concursos y encuentros de música andina colombiana, siendo galardonado como intérprete de tiple solista y reconocido como compositor.
13. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** Sí mi fundamento compositivo viene de las músicas tradicionales de la zona andina colombiana, aunque integro (fusiono) elementos de otras músicas a las estructuras tradicionales.
14. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** La necesidad de hacer tránsito a otro lenguaje (Ámbito) musical, que pudiera llegar a una audiencia más amplia que la audiencia de las obras netamente instrumentales. Crear obras que pudieran complementar o fusionarse con el trabajo instrumental que venía

desarrollando con el tiple solista, lo que me llevó a componer obras para el formato voz-tiple solista, siendo esta una versión local (andina colombiana) del cantor latinoamericano (sureño) tipo Atahualpa Yupanqui o Víctor Jara, teniendo como ejemplo cercano el trabajo compositivo e interpretativo del tiplista-compositor Gustavo Adolfo Rengifo.

15. **Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** Definitivamente, yo creo obras musicales (hasta las vocales) desde lo instrumental. Imagino lo melódico relacionado con las posibilidades expresivas y la coloratura de algún instrumento, pudiendo ser la flauta, el clarinete, el violín, el saxo o el violonchelo; esto de alguna manera complejiza o reta la ulterior versión vocal, habiendo ya traído el texto. Igualmente, el ámbito armónico lo relaciono desde un comienzo con algún formato grupal.
16. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Porqué? No? Porqué? Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** Yo no me etiqueto de ninguna manera; pero, sí- es posible que otros consideren mi trabajo nacionalista...para ellos serían los porqué.
17. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** No sé si "representan" valores del país de origen. Lo cierto es que sí- contienen elementos de la tradición musical del país de origen.
18. **Cuándo compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** No tengo la "intención" de proyectar esos valores. De todas formas, siendo las obras fundamentadas en elementos de la tradición y creadas por un ser nacido y criado en un contexto social determinado, es altamente probable que conlleven elementos significativos-culturales de ese contexto social.
19. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** Al que entienda la obra y le pueda gustar (o disgustar).
20. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** Creo que puede haber - inconscientemente -un poco de todo lo que he escuchado y me gusta, entre otras: la música andina colombiana, la música vallenata en guitarra, el jazz (blues, spirituals), la bossanova, la música impresionista francesa, la música "nacionalista" rusa, la música del movimiento romántico, los boleros latinoamericanos, en especial los del movimiento filin' cubano.
21. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** Sí, Esto está anteriormente explicado: "siendo las obras fundamentadas en elementos de la tradición y creadas por un ser nacido y criado en un contexto social determinado, es altamente probable que conlleven elementos significativos-culturales de ese contexto social.
22. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?** No, realmente yo no siento pertenecer a una corriente o movimiento. Es posible que en el futuro,

cuando se repase la historia de la música en mi región, algún académico me categorice en alguna corriente musical.

23. **De qué manera promueve su música?** A través de presentaciones en vivo y a través de CDs que, en algunas ocasiones, se difunden por la radio.
24. **Su música ha sido publicada? Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países?** Sí, en Colombia.
25. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** Aunque no he residido por largo tiempo en otro país, considero que mis influencias en el estilo de las obras han sido posibles gracias a la "cercanía" con otras músicas, a través de los mass media.
26. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** Creo que mis obras, no serían fácilmente interpretadas por algunos músicos populares o por intérpretes de música tradicional que no conozcan los elementos estructurales de las otras músicas que integro o fusiono. No creo que el límite del gusto o disgusto de una interpretación sea por la forma de aprendizaje o estructuración musical del intérprete, sea popular-tradicional o "académico; eso no me interesa, desde que sea bien interpretada la obra, diciendo con esto, desde que se de un ambiente interpretativo-comunicativo consecuente con la obra.
27. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** Comunico mi propuesta musical. Si en ella hay filosofía o postura determinada, que los "filosofos" y los "posturologos" me ayuden a encontrarla y a definirla.
28. **Cómo elige los textos para sus canciones?** El término "elegir" me remite a los textos ya elaborados por otros. He elegido muy pocos textos de otros para musicalizarlos. Los textos los he elegido por interés temático y por calidad (diría mejor afinidad) poética.
29. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** No, gracias
30. **Cuántas canciones ha escrito?** 0,4
31. **Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?** Mis obras contribuyen a mi expresión-comunicación Íntima y personal con la sociedad. Es la sociedad (con los académicos incluidos) la que debe "medir" la contribución de mi música a la "identidad nacional" del país de origen.

12: ENCUESTA DE MANUEL DE ELÍAS - 17/03/2011

1. **Nombre:** Manuel DE ELIAS
2. **Lugar y Fecha de nacimiento:** México, DF 05/06/1939
3. **País de residencia:** México
4. **Otros países en los que haya residido:** Bélgica
5. **Estudia la carrera de música:** si
6. **En que institución o instituciones:**
Academia particular de Alfonso de Elías (padre).Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. Conservatorio Nacional de Música. Universidad de Columbia. Nueva York.
7. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** doctorado
8. **Realizó la carrera de composición:** si
9. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Voz solista y piano
10. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español, Portugués, Inglés, Nahuatl, Francés
11. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** Entre los cinco y los seis años.
12. **Cómo se inicia en la composición?Cuál fue su primera composición?**
Pequeñas piezas para piano. Corales (conjunto coral mixto)
13. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?**
Si. Desde lo heredado de los vestigios indígenas hasta la música vernácula de diversas regiones de mi país y de otras naciones de América Latina y del Caribe.
14. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?**
Relativamente y no en forma obvia.
15. **Qué lo motiva a componer obras vocales?**
La voz humana es el instrumento musical por excelencia.
16. **Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** Siempre de excelencia.

17. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué?**
Considera que sus obras representan los valores de su país de origen? No nacionalista, pero decididamente nacional porque pertenezco a mi contexto, a mi realidad cotidiana.
18. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?**
Creo que si-, si bien hay muchas características de pertenencia más universal (relacionadas con el mundo inevitablemente globalizado)
19. **Cuándo compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** No necesariamente.
20. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** A todo público.
21. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** No lo sé.
22. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** No particularmente.
23. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?**
No mi expresión es estricta y voluntariamente personal e inventiva.
24. **De qué manera promueve su música?**
Por medio de conciertos. La entrego a los profesionales que la solicitan.
25. **Su música ha sido publicada?** Poco. En México.
26. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?**
Siempre es en alguna medida inevitable la influencia del contexto.

27. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** No creo que resultara de su interés
28. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** La música pura sin pretextos ni mensajes.
29. **Cómo elige los textos para sus canciones?** Yo escribo la gran mayoría.
30. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** No
31. **Cuántas canciones ha escrito?** Entre los coros infantiles a dos y tres voces, la voz solista adulta y la participación coral, tal vez entre un 15 y un 20 %.
32. **Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?** Tal vez sí-, pero más bien a mi propia identidad.

13: ENCUESTA DE LUIS FERNANDO MONCADA - 17/03/2011

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** 06/10/83 Venezuela
2. **País de residencia:** Venezuela
3. **Otros países en los que haya residido:** ninguno, solo visitado pero residir ninguno
4. **Estudia la carrera de música:** si
5. **En que institución o instituciones:** Universidad de los Andes Merida Venezuela Tesista en dirección Coral
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** pregrado
7. **Realiza la carrera de composición:** no
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Todas las anteriores
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** A los 13 años con la guitarra en la Escuela de Música del Estado Merida
11. **Cómo se inicia en la composición? Cuál fue su primera composición?** En la composición de manera autodidacta hasta que vi mis clases de armonía que comencé a tener tutorías con uno de los maestros que he tenido Gilberto Rebolledo para posteriormente viajar a la Ciudad de Caracas y estudiar de manera particular en la Cátedra del maestro Juan Carlos Nuez, A los 14 años comencé un proceso de composiciones populares y folclóricas, posteriormente a los 21 años, estimulado por el reconocido Barítono Venezolano William Alvarado, en el contexto de un encuentro de compositores. escribí mi primer ciclo de canciones para voz y piano titulado la Balada de Hans y Jenny con texto del Escritor Venezolano Aquiles Nazoa.
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?** Si. además de la herencia familiar paterna en el área folclórica, soy interprete del cuatro venezolano, que es el instrumento descendiente de la guitarra que mas identifica al folclore venezolano.
13. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** Definitivamente si
14. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** Además de la experiencia explicada anteriormente con el maestro Alvarado, mi maestro Rebolledo es conocido por sus obras para coros y la ciudad de Mérida tiene una reconocida tradición coral.

15. **Cuándo escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** cada proceso creativo procuro que sea distinto.
16. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué? Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** me considero un compositor de "mi nación"
17. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** definitivamente si, sin que tenga que ser de manera explícita, no importa la estética, considero que si
18. **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** depende del proyecto que tenga ese proceso creativo en particular.
19. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** depende, suele ser para mi, sin embargo si es comisionada por alguien que le agrade mi trabajo podría intentar buscar una media entre mis necesidades compositiva y los intereses de la comisión.
20. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** disculpe pero me parece que a esta pregunta le falta mas precisión, influencia de que tipo?
21. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones?** Explique: hay obras que si y otras que no tanto, si quiero usar elementos que recreen las sonoridades de música popular o folclórica, si, hay obras cuyas estéticas planteadas, no
22. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?** no lo siento
23. **De qué manera promueve su música?** de manera independiente se las hago llegar en persona a los interpretes
24. **Su música ha sido publicada?** estoy en proceso de publicación de un primer libro acá en Venezuela
25. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** no he residido
26. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** No.
27. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** tengo tantas como pensamientos, pero sin reflexionar mucho podría decir que en el universo la pluralidad es una hermosa característica, y que todo debe existir.

28. **Cómo elige los textos para sus canciones?** debe ser un texto que me emocione y mueva, esto si lo que uso es un texto tradicional de algún autor específico, he usado también compilación de textos y genero una obra, insisto que cada proceso es distinto.
29. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** creo en la belleza de cada instrumento, las características de la voz como instrumento, son fascinantes y tengo particular predilecta por ella para crear.
30. **Cuántas canciones ha escrito?** 15 por ciento aproximadamente pero no solo en formato de voz e instrumento armónico
31. **Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?** no estoy tan a gusto con esta pregunta: bajo que parámetro definimos Identidad Nacional? yo creo que si pero no como se estila definir esta expresión

15: ENCUESTA DE GILBERTO MENDES - 17/03/2011

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** Santos, Brasil, 13.10.1922
2. **País de residencia:** Brasil
3. **Otros países en los que haya residido:** Estados Unidos
4. **Estudia la carrera de música:** si
5. **En que institución o instituciones:** Estudei somente teoria musical no Conservatorio Musical de Santos. Sou autodidata em composição
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** doctorado
7. **Realiza la carrera de composición:** si
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:**
Voz solista y piano
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Portugués
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** 19 anos, no Conservatorio Musical de Santos, piano
11. **Cómo se inicia en la composición?Cuál fue su primera composición?**
Com peças para piano e canciones para voz e piano. Um preludio para piano. Meu interesse tambem em poesia.
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país? Si la respuesta es afirmativa, explique por favor.** Sim. Porque eu gosto e tambem por razones políticas.

13. La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?

Somente em minhas primeiras obras. Posteriormente me interessou a vanguarda "nene musik" franco-alemán

14. Qué lo motiva a componer obras vocales?

Meu amor a las canciones de Schubert, Schumann, Faure, Villa-Lobos, etc.

15. Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos? Si así- fuera, cual es este contexto? Sim. De um modo geral, voz e piano. Mas tenho uma obra para voz e orquestra.

16. Se considera un compositor nacionalista? Si? Porqué? No? Porqué?

No. Porque tenho uma natureza musical muito cosmopolita.

17. Considera que sus obras representan los valores de su país de origen? Sim.

18. Cuando compone tiene la intencionn de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado? Mi intención es solamente componer una obra musical bella..

19. A qué tipo de público dirige sus composiciones? Componho para mim mesmo, no me interessa o público.

20. Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone? Schumann, Chopin, Mozart, Machaut, Landini, Adriano Banchieri, Schoenberg, Stravinsky, Bartok, Webern, Stockhausen.

21. Cree que la cultura y la música popular influncian de alguna manera sus composiciones? Explique: Influencia pouco.Tenho usado certos ritmos da Bossa Nova em minhas ultimas obras.

22. Siente que pertenece a alguna corriente musical específica? Si así- fuere, cual es esta corriente y porque se identifica con ella? Yo pertencí a diferentes correntes musicais, modernas, nacionalistas, vanguarda "neue Musik", minimalistas. No momento eu me sinto trans-moderno, um compositor que transitou pelas diversas modernidades de nosso tempo.

23. De qué manera promueve su música?

Como todo compositor, em concertos, festivais no Brasil e exterior. Realizo ha 50 anos o Festival Musica Nova de Santos/S.Paulo, que eu fundei em 1962.

24. Su música ha sido publicada? Si la respuesta es afirmativa, en qué país o países? Sim. No Brasil, belgica, Alemanha, Estados Unidos.

25. Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?

Ja viajé mucho! 20 veces a Europa y dos veces a los Estados Unidos, en donde fui profesor invitado en las universidades de Texas y de Wisconsin. No tuve ninguna influencia en ese momento porque yo ya tenía una influencia muy grande de la música popular norteamericana.

La canción americana cantada por Bing Crosby, Dorothy Lamour, Fred Astaire, Frank Sinatra, as orquestras de Tommy Dorsey, Duke Ellington, Benny Goodman, tudo que eu ouvi desde minha infancia. Esta musica popular norteamericana influenciou muito minha musica, muito mais do que a brasileira.

26. Cree que sus obras podrías ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos? Não me molestaria nada, isso já aconteceu no Brasil.

27. Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?

Nenhuma. quero comunicar apenas suas estruturas. Para mi, la música no significa nada más alla de sus propias estructuras.

28. **Cómo elige los textos para sus canciones?** Naturalmente, pela beleza, expressividade dos textos.

29. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?**

Quero deixar claro que eu tenho uma natureza musical muito cosmopolita, eclética lo que no excluye mi interese por la música erudita y popular brasileira.

16: ENCUESTA DE MARLOS NOBRE - 18/03/2011

1. Nombre: Marlos Nobre

2. Lugar y Fecha de nacimiento: 18 febrero 1939

3. En donde reside? Brasil.

4. Ha recidido en otros países? Estados Unidos, Francia, Alemania, Argentina.

5. En qué instituciones realizó sus estudios?

Brasil, Universidad Federal de Pernambuco, graduación en piano y teoría musical. Instituto Ernani Braga, Pernambuco, graduación en música sacra Universidad Federal de Pernambuco, Doctor Honoris Causa en composición musical.

6.Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido: doctorado

7. Realiza la carrera de composición: Si.

8. Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones: Todas las anteriores

9. Los textos de sus canciones han sido en: Español, Portugués, Alemán

10. A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?

A los 12 años de edad ingreso en el Conservatorio Pernambucano de Música, instrumento: piano y materias teóricas.

11. Cómo se inicia en la composición?Cuál fue su primera composición?

Primero he iniciado a componer de manera informal desde mis 6 años de edad y he escrito abundantemente entre mis 10 a 19 años de edad pero he decidido destruir todo lo compuesto en ese período. Mi primera obra que realmente he conservado es mi Opus 1 el CONCERTINO para piano y orquesta

de cuerdas, obras que ha ganado un premio en el I Concurso Música y Músicos de Brasil de Rio de Janeiro, en 1959 siendo estrenada en ese mismo año.

12. Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?

Sí, eso es un punto importante en mi formación. He nacido en una calle central en Recife, y delante de mi casa pasaban todos los grupos folclóricos del carnaval de Recife, los FREVOS, MARACATUS, CABOCLINHOS. Esa música vital, con una rítmica poderosa y polirrítmica constante, con acentos deslocados de los tiempos fuertes influencia directa de la música de los negros de África, se ha impregnado en mi cabeza, en mi formación musical más fuerte y intensa. Nunca he necesitado como lo hizo por ejemplo Bartók de hacer trabajo de campo con el folclore. La música folclórica de Pernambuco principalmente se ha tornado parte integrante de mi pensamiento musical más puro y más fuerte, lo que me ayuda excepcional a escapar de los dictámenes anti-rítmicos de la escuela de vanguardia de los años 60 sobre todo.

13. La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?

Creo que lo he respondido anteriormente, pero puedo explicitar con el ejemplo de obras como las *Variaciones Rítmicas* para piano y percusión típica brasileña, escrita en 1963 en Buenos Aires. En esa obra mi intención ha sido de hacer una conexión y una síntesis de la música serial con la rítmica popular, pues la escritura pianística está escrita serialmente y los instrumentos tocan con una rítmica que ha absorbido del folclore de Recife, Pernambuco.

14. Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?

En general hubo casos de obras escritas por encargos especiales, como *O Canto multiplicado* encargado para la tounée de la Orquesta de Cuerdas de Munich, o la *Cantata do Chimborazo* escrita por encargo de Venezuela para el Bicentenario de Bolívar; pero en general lo que más me fascina es escribir para la voz y el piano, y justamente es en ese género que he creado el mayor número de obras de mi catálogo.

15. Se considera un compositor nacionalista? Si? Porqué? No? Porqué?

Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?

No, no me considero un compositor nacionalista. Además y más que eso, yo detesto cualquier tipo de "nacionalismo" y detesto profundamente cualquier conexión de mi obra o mi estética con el nacionalismo. Para mí la estética nacionalista ha sido un gran error, también en Brasil.

Desde muy temprano me he dado cuenta de que lo que se hacía era algo falso, absolutamente vacío de sentido, como lo de poner temas folclóricos o pseudo-folclóricos en una Sinfonía, o un Concierto, haciendo una especie de pseudo neo-clasicismo-nacionalista. El tema folclórico aparece en muchas de esas obras "nacionalistas" como un elemento pobre, tratado con una petulancia clasicista, que significaba para mí algo como por ejemplo: "Ves? Ahora tu estás mucho más valorizado, saliendo de tu pobreza y enriquecido con la vestimenta de la "gran música".

A mí lo nacional es algo mucho más profundo, más serio. El compositor nacido en Brasil, y sobre todo en una región riquísima de folclore en las calles como es por ejemplo Recife, no es el mismo compositor nacido en São Paulo, una metrópolis casi igual a una New York más chica, o cualquier otra del tipo. Así- la influencia de la música popular de un país en un creador de ese país, es algo profundo, natural o entonces no lo es. No es posible aceptar que alguien quiera hacerse "compositor nacional" apenas utilizando los "clichés" reconocidos por la Europa siempre buscando lo exótico en nuestras culturas. Nuestra música profunda no es jamás "exótica" es profunda.

Uno de más grandes males de la vida musical actual es justamente el hecho de que Europa quiere imponer "su" visión del exotismo latino-americano, o brasileño, como la Única manera que ellos piensan aceptables como "cultura latino-americana". Sin querer (o lo hacen de propósito?), miran lo exótico de nuestros países como la Única forma posible de música, sobretodo, que ellos aceptarían como válida.

Esta visión, todavía colonialista, me parece el gran mal de "clichés" nacionalistas que todavía siguen en la mentalidad europea. Ahora mismo, en nuestros días, una pieza mexicana, con todos los clichés mexicanos posibles ha sido un gran Éxito y lleg a la Filarmonica de Berlín y no por acaso. Creo que

esta orquesta jamás ha tocado algo de Villa-Lobos, Ginastera o Chavez, pero esa obrita (además un arreglo de una canción mexicana de una película de baja calidad de los años 60) es el más gran Éxito de la música latinoamericana en Europa en nuestros días. Eso es sintomático: Europa no ha cambiado y sigue en su imposición de nos decir, a nosotros, lo que debemos hacer para agradar a ellos.

Es como se dicen: la música sería, la gran música, bueno eso es solo para nuestros creadores. Usted latinoamericanos hagan sus arreglos de pseudo-folclore. El "Tico-tico no Fué" un samba popular de Rio, recibió un arreglo de algún orquestador europeo y es la Única obra brasileña toca por la Filarmónica de Berlín en todos tiempos, bajo la dirección de Daniel Barenboim. Una lástima!

16. Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?

Yo siempre digo que mis obras representan los valores del Brasil profundo, no del Brasil folclórico de los clichés, las sambas bailadas por las chicas semi-desnudas de las Escuelas de Samba, o los arreglos pseudo serios de folklore dudoso. Todo eso es la basura sonora que no representa el Brasil profundo, es el Brasil de "cartón postal", de esas fotos que se venden a millares en las playas de Copacabana. Ese Brasil para mi no me interesa, dejo que se los regalen a los turistas que viene en masa a Rio, en busca del colorido y las mulatas desnudas.

El Brasil profundo es el de la mezcla de las grandes culturas que se agregaron en ese país, a empezar por la propia cultura europea y después la indígena y la negra, africana, esta Última en mucho mayor escala. Este amalgama cultural profundo y complejo es la materia prima misma que han posibilitado mi creación musical, un reflejo de todo eso, como se fuera un gran calderon de masas informes transformadas por mi mente creadora.

17. Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?

Jamás he tenido ese tipo de intención, creo que he explicado anteriormente muy bien porque. Repito: el compositor que quiera, deliberadamente, expresar tal o cual valor perteneciente a su país está en verdad, achicando su trabajo y su arte. Sería una meta muy floja, muy pequeña para un verdadero creador. La obra de arte, si es

que la hacernos verdaderamente, es SIEMPRE, una proyección intensa del entorno de cada compositor de cada verdadero creador musical.

18. A qué tipo de público dirige sus composiciones?

A ningún tipo de publico. El compositor al crear su obra no puede jamás pensar un determinado público, sino a una entidad genérica de un elemento que sabe existir, o sea, el otro. La música se completa con la tríade: compositor-intérprete-público. Pero el "publico" es una parte fuerte de esa trinidad, pero no presente en el acto creador.

19. Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?

Cuando joven las influencias han sido más fuertes naturalmente, sobretodo Bartok, Stravinsky y Prokofieff, como grande compositores que yo más admiraba. Poco a poco, con el correr de los años, he extraído de los grandes maestros las lecciones que a mí me parecían las más Útiles para mi arte, sin imitarlos. Lutoslawski, por ejemplo ha sido una gran fuente de inspiracion en virtud de su pureza de pensamiento y su arte fuerte y personal.

20. Cree que la cultura y la música popular influncian de alguna manera sus composiciones? Explique: Creo que ese punto he explicado de manera bastante extensa en las preguntas anteriores.

21. Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?

Nunca he pertenecido a ninguna corriente musical, al contrario siempre he tratado de apartar de ellas, como una especie de auto afirmación personal. Las tendencias de la música contemporánea, por ejemplo, desde los anos 60 siempre han sido para mi algo conectado con "modas" con algo superficial, donde los compositores trataban de filiarse para conseguir alguna repercusion para su producion. Yo siempre he estada fuera, a la parte de estas corrientes específicas.

22. De qué manera promueve su música?

De ninguna manera la promuevo. Yo no tengo tiempo para eso, pues trabajo intensamente en la creación de nuevas obras, nuevos encargos, etc. Pero creo que como pianista, en los años de mi juventud sobretodo, he tocado de manera muy

intensa por ejemplo mis Conciertos para piano, con grandes orquestas como Orchestre de la Suisse Romande, la Orchestre de Paris, la Filarmonica de Buenos Aires, prácticamente todas las orquestas de América Latina, etc. Y he grabado estas obras en LPs y después en CDs, lo que es una forma excelente de promoción.

23. Su música ha sido publicada?

Tuve 65 obras publicadas por la editorial alemana TONOS DARMSTAD entre los años 1974 hasta 1997 cuando entonces he decido cancelar todos mis contratos con esa editora. Mis relaciones con los editores siempre han sido confrontantes, pues en general ellos quieren firmar contratos de muchas obras pero no hacen nada, esperando que tal vez el Éxito venga después de la muerte del compositor. Eso no me parece justo ni Ético. Mis obras de guitarra si, están publicadas por Max Eschig, Henri Lemoine ambas en Paris. Todas las demás son publicadas ahora por mi propia editorial MARLOS NOBRE EDITION y están accesibles en la Internet.

24. Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?

No directamente, jamás directamente. Pero por ejemplo, en Estados Unidos, específicamente en New York donde he vivido regularmente por espacio hasta de un año, la música del jazz, del free-jazz, la gran fuerza de las improvisaciones de los grandes músicos norte-americanos, han sido siempre una inspiración para mí. Pues creo que en ellos reside la verdadera fuente de la gran música norte-americana. En los demás países, como Alemania, Francia, jamás. Pero en Argentina, Buenos Aires, si: mi TANGO para piano es un ejemplo de esa influencia del tango argentino en mi música.

25. Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?

Hay un ciclo vocal mío BEIRAMAR (Ã TRES CANCIONES DE BEIRAMAR), que he escrito justamente basado en textos de las tradiciones del

candombea de Bahia, que es este ciclo mi obra más directamente popular que jamás he escrito. E esta obra han sido y siguen siendo interpretadas por músicos populares, en la version que hice para voz y guitarra, por ejemplo. Eso naturalmente es un inmenso placer para mi, y jamás me podría molestar. Es una conexión directa con las fuentes populares y interpretes populares de mi país, que son además las fuentes más fuertes de toda mi producción vocal principalmente.

26. Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?

Ninguna filosofía, ni postura. Uno de los grande maleficios de la música han sido las posiciones de querer dar alguna significación "filosófica" a la música. Wagner y después Mahler, han sido y continúan siendo explotados en ese sentido, con muchos críticos o pseudo-críticos hablando sobre las ideas filosoficas de ambos. Todo eso es una mala broma típico de pseudo-musilógos y críticos malos. La música no puede jamás expresar alguna idea filosofica específica, ni ningún tipo de idea clara. La gran fuerza de la música estáj justamente en el hecho que no expresa directamente ninguna idea específica, pero tiene un poder propio que jamás ninguna teoría filosófica puede alcanzar.

27. Cómo elige los textos para sus canciones?

Esta es una cuestión muy fuerte para mí. Por ejemplo, he recibido un encargo para hacer una obra basada en determinado poeta escogido por la institución que me hacia el encargo: no pude componer jamás esta obra por absoluta falta de simbiosis con el poeta. Así- todas mis canciones siempre ha sido creadas a partir de una fuerte afinidad con los poetas y determinados textos. Así- ha sido con el poeta pernambucano Ascençao Ferreira (mis Tres Canciones Negras), Manuel Bandeira (la 3a. cancion negra), Carlos Drummond de Andrade (O Canto Multiplicado para voz y cuerdas) y por ejemplo Simon Bolívar (en mi Cantata del Chimborazo, basado en su "Delirio del Chimorazo), y hasta el alemán Heinrich Heine, del cual he escrito mi KLEINE GEDICHTE, título mismo del poema de Heine.

28. Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?

No lo creo, pues he dicho todo anteriormente. Solamente tal vez decir que mis obras vocales siempre han respetado profundamente los límites y la belleza de esos límites de la voz en todas sus nuances. Además cuando escribo para barítono no me gusta que lo cante un soprano y vice-versa, pues al escoger un tipo de voz lo hago por una profunda relacion entre mi pensamiento musical y el registro vocal específico.

29. Cuantas canciones ha escrito?

He escrito creo que más de cuarenta canciones o obras vocales, pero en verdad no puedo en ese momento ir a mi catálogo para mirar una a una. Lo importante tal vez sea decir que la música vocal ocupa una posición de gran importancia y relieve en mi produccion como un todo, creo que algo al alrededor de 40% de toda mi producción.

30. Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?

Como he dicho antes, nunca me ha preocupado esa cuestión de "identidad nacional de mi país". Para mi cualquier tipo de búsqueda deliberada de una "identidad nacional" es falla, es un mero juguete y jamás una fuente de verdadera creación. Mis composiciones son un reflejo profundo de mi país, pero no solamente de mi país: también de mis experiencias en América Latina, en México, Cuba, Colombia, hasta Buenos Aires, pero también en Estados Unidos y por ejemplo Francia. Pero todo eso, a través de mi sensibilidad personal formada en mi país, como punto inicial de referencia. De todas maneras creo que mis obras vocales son por eso profundamente "brasileñas" sin que jamás yo he deseado que ellas lo fueron. Lo son por una cuestion de fatalidad orgánica y vital.

17: ENCUESTA DE PEDRO SARMIENTO - 20/03/2011

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** 26761
2. **País de residencia:** Colombia
3. **Otros países en los que haya residido:** No he vivido en otros países, solamente los visito cuando hay conciertos.
4. **Estudia la carrera de música:** si
5. **En que institución o instituciones:** Universidad Nacional de Colombia
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** pregrado
7. **Realiza la carrera de composición:** SI
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Voz solista y piano
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** Empecé a los 6 años en el conservatorio. Hice la carrera en el conservatorio de la Universidad Nacional y obtuve título de guitarrista y compositor.
11. **Cómo se inicia en la composición?Cuál fue su primera composición?** Mi primera composición fue un preludio para guitarra, el cual sirvió para iniciar mis estudios profesionales de composición. En realidad nunca pensé en ser compositor, una situación personal muy difícil me llevó a ella, en realidad sin tener convicción de si ser compositor o no.
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?** Sí-, gracias a mi trabajo con las bandas sinfónicas y por mi trabajo también como investigador. He compuesto obras muy tradicionales, como otras basadas en los ritmos ternarios andinos colombianos.
13. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** Sí-. Escribí- un concierto para clarinete y banda cuyos ritmos son Contradanza, Pasillo y Torbellino. Igualmente tengo un Torbellino para Violín y Piano, un Bambuco para Banda Sinfónica. Otras obras se inspiran en estos ritmos.
14. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** Inicié con un encargo del Conjunto Cosmopolitano de Berlín, para un evento de poesía en la casa del teatro, bajo el auspicio de la Embajada de México en ese país. Me enviaron una serie de poemas de autores latinoamericanos, de los cuales escogí- tres. La obra está escrita para Soprano, Corno, Viola y Arpa.

15. **Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** En realidad no.
16. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué?** Considera que sus obras representan los valores de su país de origen No. Creo que el nacionalismo es solamente un aspecto de mi producción.
17. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** Si.
18. **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** Creo que las obras musicales son en esencia autobiográficas.
19. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** Creo que son para todas las personas que se interesen en escucharla.
20. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** Principalmente latinoamericanas. Ginastera, Villalobos, Brouwer, Atehortua, entre otros son fundamentales para mí.
21. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** Claro, estamos inmersos en la cultura latinoamericana. Somos muy distintos de Europa o USA, en nuestras costumbres todo eso se refleja, especialmente en el ritmo.
22. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?** No
23. **De qué manera promueve su música?** principalmente con conciertos que se promueven por redes sociales y programas radiales.
24. **Su música ha sido publicada?** Si. Solamente en Colombia
25. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** No
26. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** Creo que podrían ser interpretadas por músicos académicos que hayan tenido formación o práctica en las músicas populares.
27. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** No
28. **Cómo elige los textos para sus canciones?** El último trabajo que hice, lo realicé en colaboración de mi amiga Mará Elena Muñoz, quien fue Premio Nacional de Poesía. Los textos que escogimos hablaban del sufrimiento de la mujer y de su espíritu de superación.
29. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** No

30. **Cuántas canciones ha escrito?** No es muy extenso, son en total 8 canciones. 3 en un primer ciclo y 5 del segundo.
31. **Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?** El tema de la identidad es complejo, y debido a su poca difusión no lo podría considerar como un contribuyente en la construcción de esa identidad.

18: ENCUESTA DE GUILLERMO CALDERÓN - 21/03/2011

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** Bogotá, 07/08/52
2. **País de residencia:** Colombia
3. **Otros países en los que haya residido:** Ningún otro.
4. **Estudió la carrera de música:** si
5. **En que institución o instituciones:** UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** pregrado
7. **Realizó la carrera de composición:** no
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** Todas las anteriores
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** 12 Años, antes de estudiar Música. Con la Guitarra.
11. **Cómo se inicia en la composición? Cuál fue su primera composición?** Como la mayoría. Mi primera Composición la dediqué a un gatito que había en casa llamado Ricardo.
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?** Hago Música folclórica de mi País. Desde siempre.
13. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** Sí
14. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** Tal vez porque en ese momento no tenía el bagaje para Instrumentales.
15. **Cuando escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** No tengo en cuenta contextos de ejecución. Simplemente las compongo.
16. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué? Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** Profundamente Nacionalista, porque además de contemplar el Paisaje y llevarlo a las notas también, y en mayor proporción llevo problemáticas sociales y otros temas.
17. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** Totalmente.
18. **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** De los lugares y de Personajes
19. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** A todos.
20. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** Algunos clásicos y todo lo que suena en el entorno y a lo que no podemos sustraernos.

21. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** Totalmente.
22. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?** En Colombia la llaman "NUEVA TENDENCIA" para referirse a Músicas con elementos no tradicionales en el repertorio Popular de Música Andina Colombiana, como sucede con la aplicación de Armonías poco usuales y un lenguaje Textual y Musical más urbano que rural o provinciano.
23. **De qué manera promueve su música?** Casi no la promuevo. Otros la han promovido. Un poco con mi CD de este año.
24. **Su música ha sido publicada?** Si. En Colombia, España, Portugal e Italia, que sepa yo.
25. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** Si
26. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** Me encanta. Ellos lo hacen.
27. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** Valores, Justicia, Paz, Armonía social... y el ingrediente irreverente en muchas de mis obras no propiamente las folclóricas.
28. **Cómo elige los textos para sus canciones** Por observación o porque los acontecimientos las dictan.
29. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** Muchas son autobiográficas.
30. **Cuántas canciones ha escrito?** Unas 160, de ellas unas 120 Vocales.
31. **Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?** Totalmente.

19: ENCUESTA DE FABIÁN HARBEITH RÓA - 22/03/2011

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** 29/10/84
2. **País de residencia:** Colombia
3. **Otros países en los que haya residido:** no.
4. **Estudia la carrera de música:** no
5. **En que institución o instituciones:**
Estudí en la Javeriana de Bogotá, pero no terminé el pregrado.
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:**
ninguno de los anteriores
7. **Realiza la carrera de composición:** no
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:**
Ninguna de las anteriores
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** A los 14 años en una academia de música, guitarra.
11. **Cómo se inicia en la composición? Cuál fue su primera composición?** En mi banda de rock, mis primeras composiciones fueron temas para la banda.
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?**
No mucho, más sin embargo Últimamente ando explorando toda la riqueza musical que tiene un país como Colombia, la cual encuentro muy inspiradora.
13. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** Sí
14. **Qué lo motiva a componer obras vocales?**
Considero que la voz es uno de los instrumentos más bellos.
15. **Cuándo escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** No
16. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué?**
Considera que sus obras representan los valores de su país de origen? No, me considero un compositor Colombiano que se alimenta de todo tipo de música y arte sin importar de donde sea.
17. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** No
18. **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?**
No, tengo la intención de expresarlo que estoy sintiendo en ese momento.

19. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** A todo tipo.
20. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** La música de los grandes maestros Bach, Mozart, Brahms, Bartok. Así- como el rock y la música popular latinoamericana.
21. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** sí-, es lo que me gusta y trato de que siempre esté presente.
22. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?** No.
23. **De qué manera promueve su música?** En conciertos y por internet.
24. **Su música ha sido publicada?** No
25. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** No he vivido en el exterior.
26. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** No, aunque si me gustaría componer algo más sencillo y me agradaría que músicos populares tocaran mi música.
27. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** No
28. **Cómo elige los textos para sus canciones?** Depende, a veces me recomiendan ciertos escritores o antes de componer tengo un tema específico y busco poemas por cierta línea.
29. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** No
30. **Cuántas canciones ha escrito?** Cuatro canciones. Y el porcentaje es más bien poco un 20%
31. **Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?** No

20: ENCUESTA DE GUSTAVO YEPES - 24/03/2011

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** Yarumal, Colombia, 19/11/1945
2. **País de residencia:** Colombia
3. **Otros países en los que haya residido:** Colombia USA, Alemania, Austria
4. **Estudia la carrera de música:** si
5. **En que institución o instituciones:** "Universidad del Valle. Cali, Colombia:
Licenciado en Música / Carnegie - Mellon University. Pittsburgh, PA, USA.
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** Master of Arts
7. **Realiza la carrera de composición:** no
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:**
Voz solista y piano
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español y francés
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** Piano a los 12 años
11. **Cómo se inicia en la composición? Cuál fue su primera composición?** Obras corales sobre textos de León de Greiff.
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?**
Bachillerato IMEY, Yarumal. Sí, con la música de la región andina de Colombia. He sido jurado en varios festivales - concursos y he compuesto y arreglado mucha música de la región.
13. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** Sí
14. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** La correpetición de cantantes, la pertenencia a Coros y el amor por la poesía.
15. **Cuándo escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** Nó, con la sola excepción de una canción solicitado para un grado en Canto.
16. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué?**
Considera que sus obras representan los valores de su país de origen? Sí, pero hay obras en las que nó. Es inevitable que así sea, de algún modo y si uno quiere su país.
17. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** No conscientemente

18. **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** No, tengo la intención de expresarlo que estoy sintiendo en ese momento.
19. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** A un público de concierto, conocedor.
20. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** Es más fácil que ello sea juzgado por otros.
21. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** Sí, cuando así es la intención.
22. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?** No
23. **De qué manera promueve su música?** El andar inmerso ahora en la Música Teórica hace que no pueda promoverla. Generalmente, quienes la hacen lo hacen motu proprio
24. **Su música ha sido publicada?** Algunas obras en Colombia
25. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** Es inevitable.
26. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** Nó las que son canciones artísticas, creo. pero no me desagradaría que tales músicos populares las abordaran
27. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** Sensibilidad por la belleza, la justicia y la verdad.
28. **Cómo elige los textos para sus canciones?** Poemas que me gustan.
29. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** Nada adicional.
30. **Cuántas canciones ha escrito?** Alrededor de 20, además de música coral y una ópera de cámara ("Documentos del infierno").
31. **Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?** Las obras que así lo persiguen, sí

21. ANCIZAR CASTRILLON SANTA 4/13/2011 0:07:52

1. **Lugar y Fecha de nacimiento:** 15 de octubre de 1953 en Armenia Quindio Colombia
2. **País de residencia:** Colombia
3. **Otros países en los que haya residido:** Venezuela
4. **Estudia la carrera de música:** no
5. **En que institución o instituciones:** n/a
6. **Cuál es el grado académico más alto que ha obtenido:** n/a
7. **Realiza la carrera de composición:** no
8. **Ha compuesto obras vocales para las siguientes formaciones:** n/a
9. **Los textos de sus canciones han sido en:** Español
10. **A qué edad empezó su formación musical? en qué institución? con qué instrumento?** n/a
11. **Cómo se inicia en la composición?Cuál fue su primera composición?** Mi primera composicion fue un bambuco titulado Sin saber que nos queremos aun inédito.
12. **Ha tenido contacto con la música folclórica de su país?** Casi todo mi recorrido como compositor se ha realizado en el campo de la musica folclorica,sin dejar de haber creado en otros generos.
13. **La música folclórica de su país ha influenciado sus composiciones?** Totalmente.
14. **Qué lo motiva a componer obras vocales?** Me motivo el soquerer llegar a ser un buen cantante.
15. **Cuándo escribe sus canciones tiene en mente un contexto de ejecución determinado y un tipo de ejecutantes específicos?** Cada obra genera un diferente perfil interpretativo y un manejo diferente con respecto a su acompañamiento instrumental.
16. **Se considera un compositor nacionalista? Si? Por qué? No? Por qué?** Considera que sus obras representan los valores de su país de origen? Si porque un buen porcentaje de mis obras exaltan nuestro sentido de pertenencia y el amor por lo nuestro.
17. **Considera que sus obras representan los valores de su país de origen?** Si

18. **Cuando compone tiene la intención de proyectar valores pertenecientes a los lugares que usted habita o ha habitado?** Si
19. **A qué tipo de público dirige sus composiciones?** A toda clase de público.
20. **Cuáles han sido las principales influencias musicales en las obras que compone?** La cotidianidad, el amor, el desamor, el paisaje.
21. **Cree que la cultura y la música popular influyen de alguna manera sus composiciones? Explique:** Si porque trato de plasmar en algunas de mis obras momentos ya lejanos en nuestras tradiciones.
32. **Siente que pertenece a alguna corriente musical específica?** Pertenezco a la corriente folclórica de la zona andina de Colombia y me identifico con ella porque siempre ha sido mi entorno natural.
33. **De qué manera promueve su música?** A través de concursos, festivales, encuentros, conciertos, talleres didácticos y tertulias
34. **Su música ha sido publicada?** He realizado 6 producciones musicales por mis propios medios y ha sido difundida en países como Argentina, Venezuela, Ecuador y otros medios a menor escala.
35. **Si usted reside o ha residido en un país diferente al de su nacimiento, siente que el hecho de residir o haber residido en el exterior ha tenido alguna influencia en su estilo de composición?** Si
36. **Cree que sus obras podrían ser interpretadas por músicos populares o folclóricos? Si así fuera le agradaría, le molestaría o le sería indiferente? Por músicos populares o folclóricos?** Siendo mi perfil autoral romántico dentro de lo folclórico me sería indiferente quien la interprete mientras se logre una buena ejecución de la obra
37. **Tiene alguna filosofía o postura que quiera comunicar a través de su música?** No
38. **Cómo elige los textos para sus canciones?** Me los dicta el alma.
39. **Le interesa hacer algún comentario referente a su obra vocal que no haya sido cubierto en las preguntas?** No
40. **Cuántas canciones ha escrito?** Algo más de 650 obras en su totalidad para interpretación vocal
41. **Considera que sus composiciones vocales contribuyen de alguna manera a la construcción de la identidad nacional de su país de origen?** No

Anexo 19. Encuestas realizadas a los cantantes sobre su conocimiento del repertorio de Canción artística latinoamericana

Timestamp: 16/03/2011 01:40:34 a.m

1. Nombre / Name: Derek Welton

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 02/07/1982

3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: Australia

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: Guildhall School of Music and Drama, United Kingdom

6. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: Guildhall School of Music and Drama, United Kingdom

7. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? German - Alemán, (Linguistics)

8. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: Songs written in Spanish language - Canciones escritas en lengua española

9. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: My bachelor's degree was not in music

10. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si

11. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor

12. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Salsa, Samba, Art Song - Canción artística

13. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin-American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?

No

14. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio: No

15. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Colleague -Colega

16. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Master

17. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelos. Chavez, Villa-Lobos, Ginastera, Camargo Guarnieri

18. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
Yes / Si

19. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

20. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? No

21. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?
Publish score on Petrucci Music Library if possible, recordings onto Spotify/iTunes/Amazon MP3 download, use of social media (Facebook, Twitter etc) to promote performances of them, etc

22. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular? It's difficult to give hard and fast rules, but generally speaking, I

should think that an art song is most often a setting of a poem for voice (occasionally voices) and instruments (most often piano). Of course, some art song is also set to anonymous or traditional texts, like folk song, but to me the distinguishing feature of art song from folk and pop is that art song generally was originally intended by the composer to be performed in a recital setting.

23. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género?

Facility with text, clear diction, excellent imagination, control of dynamics and rich palette of 'colours', technical vocal proficiency to allow him/her to express the text openly and honestly.

24. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese

Yes, 'classical' singing demands a particular type of vocal production which is much more restrictive than folk or pop. Whilst a classically trained singer could potentially sing folk or pop music, a folk or pop singer would likely not succeed as a singer of art song without conforming to the expectations of classical musicians. In addition, I expect that normally singers of art song would require a minimum level of musical and linguistic knowledge that folk or pop singers would not necessarily have to have (though of course they may have this anyway).

25. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?

No

26. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias

There may be a great range of different performance environments for pop and folk, but generally I would expect art song to be performed in a recital setting. It's possible for pop and folk to be performed in similar settings, but I think that they could

also be performed in settings in which art song would not be performed (for example, as live music in a pub).

27. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

28. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? No

29. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. None

If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja

Timestamp: 16/03/2011 02:55:19 a.m.

1. Nombre / Name: Cathy Aggett

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 24/10/1958

3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: Australia

Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: Sydney Conservatorium of Music

5. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: University of New South Wales

6. Institution and country in which you studied your doctorate, if applicable / Institución y país en el cual estudio su doctorado, si procede: About to hand in my Doctorate at University of Western Sydney

7. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? English - Inglés

8. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: All of the above - Todas las anteriores

9. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera francesa, German Lied - Lied alemán, French melody - Canción francesa, Folk Music from the country you were studying at / Musica folclorica del país en el que usted estudiaba, Australian art song

10. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si

11. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases

de historia de la música y literatura durante su pregrado: Italia, Francia, English, Australian, but European

12. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The performer / El ejecutante

13. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Salsa, Samba, Classical music - Música clásica, Art Song - Canción artística

14. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?
Yes - Si

15. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Book - Libro

16. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Master

17. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
Yes / Si

18. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

19. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? Yes / SI

20. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?
Set up a FaceBook page. Set up a website. Write a book.

21. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular An art song is one where the text, vocal line and accompaniment have equal importance.

22. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género?

I'm not quite sure what you're getting at with this question, but the singer needs to be able to interpret the text in such a way that they convey the story and mood of the song, while at the same time performing in the style in which the song is written. Some songs don't necessarily have vocal inflections written on the score, however, it is understood that the singer will know to interpret the vocal line in a certain way given the country or even region of origin of the composer or song.

23. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese:

That's a definite yes, although the answer needs to be qualified. A pop singer sings with a totally different vocal technique: they perform with amplified sound and therefore don't need the same vocal support or vocal projection a 'classical' singer does. They do, however, still need support to create vocal colours in their voice. The folk singer, also, to be able to sing in different vocal styles and vocal colours, also needs to learn how to explore, control and support their vocal mechanism and individual instrument to produce the different sounds required of them in folk idioms.

Singers of art songs of different countries and eras are equally challenged to produce the variety of vocal colours, range of emotions and huge range of nuances that occur in art song of different cultures. If singers are to venture into performing art songs of countries not their own, it is necessary for them to research the repertoire and try and find as much about the music as possible. Pedagogical manuals are few and far between, but when available, they provide important insight into the literature, but must always be viewed from as one performer's ideas. It is vital that practice-based research be shared in this area by as many performers as possible to advance the art form.

24. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?

No

25. la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias I am puzzled that you are placing the folk and pop performance environments together.

The art song performance environment is basically that of the classical performance, usually a formal concert or recital.

A folk performance environment can be vastly different. It can be an organised concert; it may be an informal gathering; it may be a festival. All of these situations are vast and different to an art song performance. The pop performing environment is different again. This could be a rock concert, performed by a small band, a group, or a soloist, or even an intimate performance in a cafe.

26. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

27. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

28. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. Private Studio - Estudio privado

Timestamp: 16/03/2011 09:31:29 a.m.

1. Nombre / Name: DELAY Marie-Claire

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 05/11/1963

3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: France

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: No he estudiado en universidad. Fueron estudios autodidactes

6. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Spanish - Español, Portugues - Portugués, Catalan - Catalán

7. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: Songs written by Spanish Composers - Canciones escritas por compositores españoles

8. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera francesa, German Lied - Lied alemán, Frech melodie - Canción francesa

9. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si

10. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor

11. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Salsa, Samba, Classical music - Música clásica

12. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano? Yes - Si

- 13. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio:**
Villa Lobos / Guastavino / Ginastera
- 14. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos:** Recording - Grabación
- 15. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music:** Diplôme d'Etat
- 16. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?**
Yes / Si
- 17. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song?** No
- 18. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ?** No
- 19. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?**
Teach it and sing it
- 20. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular:** la intencion del compositor
- 21. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género?**
much a facilidad
- 22. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer if yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese:** lo creo que

un cantante clasico bien preparado puede cantar todo. Los problemas despues estan stilisticos, pero' non técnicos

23. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?

No

24. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias puede ser solo la presencia de microfono

25. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

26. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

27. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña.

Conservatory - Conservatorio

28. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja:

Conservatoire Régional de Bayonne

Timestamp: 16/03/2011 09:33:35 a.m.

1. Nombre / Name: Hinrich Horn

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 18/07/1979

3. Voice Type / Tipo de voz: Baritono / Baritone

4. Country of birth / País de nacimiento: Germany

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: Hochschule für Musik und Theater Hannover

6. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: Hochschule für Musik und Theater Hannover

7. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? Fr French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Spanish - Español, Russian/ Swedishhench - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Spanish - Español, Portugues - Portugués, Catalan - Catalán

8. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: Songs written in Spanish language - Canciones escritas en lengua española

9. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, German Lied - Lied alemán, Frech melodie - Canción francesa, German Baroque Music

10. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? No

11. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases de historia de la música y literatura durante su pregrado: Alemania

12. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The performer / El ejecutante, The audience / El público, The critics / Los críticos, The Publishers / Las editoriales

13. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de:
Salsa, Samba, Art Song - Canción artística

14. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?
No

15. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio:
No

16. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: none

17. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Diploma

18. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelos. none

19. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
Yes / Si

20. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? No

21. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com? No

22. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?
The first thing is asking myself if it is the only thing that is important know. Then I would wonder if there is no other possibility how to find the most interestet people. If I was that good I would make a record in the beginning to invite all of them. If not there

is only one way: I will sing to get my audience, the people that like me. In ten years I can give one concert with my repertory. In fifteen years I can present them anything I want to, because they like something behind the music, in this case it's me. But it could also be some flowers on the stage (a really abused but not unefective strategy). The more there are secondary influences on the mood of the audience the better it is. Good commercials are important to. Good luck to your work. Sorry for my bad english...

23. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: By thinking fast, my answer could be: It is important for an artsong, that the composer has cultivatet talent and a more or less willingly special idea of composing.

24. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género? - She or he needs a beautiful voice. -Many different colours, without faking them, coming only from the way, the text is spoken. -An Idea of what is sung. -The possibility to adress the audience...

25. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer if yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese: The Art song needs - depending on the performing-place and size of the audience - a classical built voice: It has to go for a long way. In pop or folk music I think there is mostly the possibility to use a microfone, so you can sing as given.

26. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
No

27. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique folk(pop) is nicer, they can talk an sing an drink an have fun. I hoped classical events could be as happy as it is in a football stadium during an important game, they only have this at

festivals. But the audience often is only there to be seen. They don't really know how to behave, so they are react to the situation in their bad manners of fear.

28. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

29. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? No

30. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja: Theater Plauen-Zwickau

Timestamp: 16/03/2011 10:24:26 a.m.

1. Nombre / Name: Helen Tintes – Former participat BFOS

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 03/07/1965

3. Voice Type / Tipo de voz: Mezzo-soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: USA

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable /

Institution and country in which you studied your masters, if applicable /

Institución y país en el cual estudio su master, si procede: USA, Austria

6. Institution and country in which you studied your doctorate, if applicable /

Institución y país en el cual estudio su doctorado, si procede: USA

7. In which languages did you study repertoire during your university training -

En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French -

Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, Spanish - Español, Catalan - Catalán

Español, Portugues - Portugués, Catalan - Catalán

8. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión

cuando decimos canción española nos referimos a: All of the above - Todas las anteriores

9. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado:

German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera -ópera

francesa, Zarzuela, German Lied - Lied alemán, Frech melodie - Canción francesa,

Latin-American Art Song - Canción artística latinoamericana, Brazilian Art Song -

Canción artística brasileira, Musical Theater - Teatro Musical, Folk Music from the

country you were studying at / Musica folclorica del país en el que usted estudiaba, Pop

Music - Música popular

10. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire -

Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto

latinoamericana? Yes - Si

11. Please check the countries that you received music history and literature

classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases

de historia de la música y literatura durante su pregrado: Alemania, España, Italia,

Francia, Rusia, Estados Unidos, Argentina, Brazil

12. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The performer / El ejecutante, The audience / El público, The performance environment / El contexto de ejecución, The Publishers / Las editoriales

13. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Salsa, Samba, Ranchera, Classical music - Música clásica, Art Song - Canción artística
During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?
Yes / Si

14. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: University or Conservatory Curriculum - Curriculum de su universidad o conservatorio, Private Teacher - Profesor particular, Internet, Book - Libro, Colleague - Colega, Concert - Concierto, Recording - Grabación

15. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Doctorate - Doctorado

16. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
Yes / Si

17. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

18. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com? Yes / Si

19. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?
Collaborate! You know me: Helen Tintes and know my background!

20. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: Style and technique.

21. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género?

good sound quality, diction, taste, linguistics and style

22. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? yes.

23. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?

Yes / Si

24. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias N/A

25. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

26. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. University - Universidad, Conservatory - Conservatorio, Private Studio - Estudio privado

27. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja: Konservatorium Wien Privatuniversitaet(USC SC).

Timestamp: 11:12:23 a.m.

1. Nombre / Name: Frédérique Brun

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 10/03/1958

3. Voice Type / Tipo de voz: Mezzo-soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: France

5. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: Lyon

6. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés

7. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: All of the above - Todas las anteriores

8. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: Jazz Standards - Jazz, Pop Music - Música popular

9. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? No

10. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases de historia de la música y literatura durante su pregrado: Estados Unidos

In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor

When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Salsa, Samba, Bossa-nova, Brazilian music and afro-cuban music

11. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano? Yes / Si

12. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio: A C Jobim, Chico Buarque, Jorge Ben, Djavan, Milton Nascimento, Guinga

13. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Internet, Book - Libro, Concert - Concierto, Recording - Grabación

14. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Master in Psychology

15. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
Yes / Si

16. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? No

17. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? No.

18. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?
Use Internet : Myspace Music, Facebook,...Organise an audition on that theme with students.

19. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: As a Jazz singer, I'm not not sure my opinion is interesting for you. Anyway, what I know better is pop song and jazz standards. You know that most of the jazz repertoire is coming from Broadway Music, which was the popular music in the 1st part of the twentieth century. Folk song are a part of our history, belonging to the countries, pop song is part of commercial music (CCM). Anyway, today, music is opened. In my work, jazz music, I can take any song from any repertoire and use it as a jazz standard. I can tell you that I don't know anything about ART SONG! I've never heard about it, I'm sorry

20. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que

características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género? I should stop here, but I imagine that, by art song, you mean music written today by composers in a classical way ? In that case, it makes no difference with the work for french melodies for instance. I think it must be a classical work

21. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese. Folk, pop, and jazz have the same beginning : your speaking voice! It can happen that extraordinary singers in jazz or pop never took lessons, and have a good and strong voice... naturally well placed. It's rare, but exists. As a teacher in vocal jazz, I could say that the most important thing is the culture, impregnation and will. Then, the posture. The more you like, the more you work, the more you search, time and rehearsing will give strength to your voice. The knowledge of yourself,... Many things to do around to be an artist.

22. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
No

23. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

24. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

25. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña.
Conservatory - Conservatorio

26. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja:
Conservatory of Vienne France (near Lyon)

Timestamp: 16/03/2011 11:56:23 a.m.

1. Nombre / Name: Sally Collyer

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 19/10/1962

3. Voice Type / Tipo de voz: Contralto / Alto

4. of birth / País de nacimiento: Australia

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / 6.

Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: Australia

7. Institution and country in which you studied your masters, if applicable /

Institución y país en el cual estudio su master, si procede: Australia

8. In which languages did you study repertoire during your university training -

En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Russian

9. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: All of the above - Todas las anteriores

10. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado:

German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera francesa, Russian Opera - ópera rusa, German Lied - Lied alemán, Frech melodie - Canción francesa, Musical Theater - Teatro Musical, Russian and English (UK & Australian) art song; oratorio

11. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? No

12. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases de historia de la música y literatura durante su pregrado: Australia

In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The performer / El ejecutante, The audience / El público, The performance environment / El contexto de ejecución

13. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Don't know

14. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?

No

15. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Don't know

16. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Doctorate - Doctorado

17. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelas. Couldn't be confident without checking that these were ot Spanish (European) art-songs

18. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
No

19. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? No

20. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com? No.

21. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?
Begin with audiences of art-song in other languages and cultures and introduce these audiences to an important art-song heritage that they've been missing out on. Find out what barriers they feel exist and gradually introduce them to repertoire that breaks down those barriers slowly and encourages them to explore. As an art-song lover myself, I think I'm more likely to be enticed to a Latin-American art song recital than somebody who speaks the language, knows the culture, but doesn't know the history of the art-form itself. Even many who love 'classical' music don't know art-song even exists.

22. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular:

A folk or pop song deliberately disavows any training or study of music, instrument or voice; an art song demands the highest standards of training and study of the singer, of the pianist and of the audience.

23. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género?

A technique developed over at least a decade, by the pursuit of which the singer has come to know intimately his/her own voice and his/her own soul and still continues to work untiringly to strip away all artifice and defence that would impede the full, direct immediate communication of the composer to the audience

24. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese. Absolutely - see previous answers

25. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
No

25. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: To paraphrase a saying I read once, describing the difference between entertainment and art: entertainment (pop/folk) take you out of yourself, but art (song) takes you into yourself. The best folk/pop singer might find you still talking about it the next day, but the best art-song performance will never leave you and will return to you at particular moments for the rest of your life.

26. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

27. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

28. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. University -
Universidad, Private Studio - Estudio privado

29. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja:
Australian Catholic University

Timestamp: 16/03/2011 06:39:45 p.m.

1. Nombre / Name: Angela Attico

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 12/10/1962

3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: USA

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: Arizona State University, USA

6. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: Immaculata University, USA

7. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Spanish - Español

8. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: Songs written by Spanish Composers - Canciones escritas por compositores españoles

9. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera francesa, German Lied - Lied alemán, French melody - Canción francesa, Latin-American Art Song - Canción artística latinoamericana, Jazz Standards - Jazz, Musical Theater - Teatro Musical

10. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si

11. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases de historia de la música y literatura durante su pregrado: Alemania, España, Italia, Francia, Estados Unidos

12. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The

performer / El ejecutante, The performance environment / El contexto de ejecución, The Publishers / Las editoriales

13. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de:

Salsa, Samba, Ranchera, Classical music - Música clásica, Art Song - Canción artística

14. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?

Yes / Si

15. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio, I also studied at La Escuela Superior de Canto de Madrid. So that repertoire was included. I sang Villa-Lobos and Spanish interpretations of Latin Song such as Montsalvage. I also learned the repertoire of several Spanish composers.

16. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Book - Libro, Concert - Concierto, Recording - Grabación , I would seek it because I enjoy it so much

17. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Master

18. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelos. Silvestre, Reveueltas, Ginesteras, Piazzolla, Manuel Ponce, Lecuona, Tania Leon, Diego Lizarraga, Guastavino, Jaime Leon, Esnaola, Carlos Lopez Buchardo, Villa-Lobos.

19. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
Yes / Si

20. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

21. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? Yes / Si

22. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido? I would love to give lecture recitals. I want to make a CD. and I would love to do a recitals/concerts of African American and Latin American Songs. I would introduce these songs to my voice students who are interested in classical music. My dream would be to do a DMA in Voice and write a dissertation on some aspect of this beautiful music!

23. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: Folk and Pop music come from the people (el pueblo). Traditional songs handed down by oral tradition. They are popular songs from the experiences and folklore of the country or culture. I consider an art song is by a specially trained composer who is reflecting or contemplating literature, art, religion etc of a culture or country which may include folk elements and/or idioms.

24. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género? A beautiful or interesting voice that enhances the text and music. An ability to sing with sincerity and a certain intimacy. I believe it takes an intelligent and sensitive artist to interpret this type of music.

25. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese. I believe there is some difference in technique. There are choices to be made in terms of resonance, vibrato and breaks in the voice. Sometimes folk and popular songs are much more thrilling with a non classical technique. Sometimes classical technique can get in the way. An example of this is the "crossover" cd of many classical singers.

26. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?

No

27. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: It can do with amplification of the voice and choice of electronic vs. acoustic instruments. Also the venue and how the public is expected to behave. Is there an expectation of silence and polite applause vs. the public being encouraged to shout out or get on their feet and show enthusiasm during the performance.

28. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

29. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

30. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. Private Studio - Estudio privado, Elementary School - Escuela primaria

31. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja: Sun Valley Charter School.

Timestamp: 16/03/2011 07:18:52 p.m.

1. Nombre / Name: Andres

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 20/11/1967

3. Voice Type / Tipo de voz: Tenor

4. Country of birth / País de nacimiento: US

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: University of South Florida, US

6. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: New England Conservatory, US

7. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Spanish – Español

8. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: Italian Opera - Opera italiana, French Opera -ópera francesa, Zarzuela, German Lied - Lied alemán, French melody - Canción francesa, Latin-American Art Song - Canción artística latinoamericana, Musical Theater - Teatro Musical

9. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si

10. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases de historia de la música y literatura durante su pregrado: Estados Unidos

11. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The performer / El ejecutante, The performance environment / El contexto de ejecución, The Publishers / Las editoriales

12. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Salsa, Samba, Ranchera, Classical music - Música clásica, Art Song - Canción artística

13. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?

Yes / Si

14. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio, de Falla, Sandoval, Lecuona, Grever, Ponce, Roig, possibly others I cannot recall.

15. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Private Teacher - Profesor particular, Recording - Grabación

16. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Master

17. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
Yes / Si

18. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

19. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? No

20. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?
Somehow incorporate technology, social networking, Youtube, etc.

21. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: Instrumentation, compositional style.

22. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género?
Expressivity. Clarity of enunciation and connection to text.

23. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese. Yes in regards to musical approach, diction and use of resonance.

24. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
No

25. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: Art song environment is more formal.

26. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

27. Are you a voice teacher? / Es usted profesor de canto? Yes / Si

28. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. College - Colegio, Private Studio - Estudio privado

29. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja: Queens College

Timestamp: 17/03/2011 01:22:23 a.m.

- 1. Nombre / Name: Cynthia Ortiz-Bartley / Former participant of the BFOS**
- 2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 08/03/1973**
- 3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano**
- 4. Country of birth / País de nacimiento: USA**
- 5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable /**
- 6. Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: De Paul University, Chicago, IL USA**
- 7. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: Northwestern University, Evanston, IL USA**
- 8. Institution and country in which you studied your doctorate, if applicable / Institución y país en el cual estudio su doctorado, si procede: Currently: West Virginia University Morgantown, WV USA**
- 9. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Spanish - Español**
In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: Songs written in Spanish language - Canciones escritas en lengua española
- 10. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera francesa, German Lied - Lied alemán, French melody - Canción francesa, Latin-American Art Song - Canción artística latinoamericana, Jazz Standards - Jazz, Musical Theater - Teatro Musical, Folk Music from the country you were studying at / Musica folclorica del país en el que usted estudiaba, Latin (Austro-Germanic, Italianate)**
- 11. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si**
- 12. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases**

de historia de la música y literatura durante su pregrado: Alemania, Italia, Francia, Rusia, Estados Unidos

13. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The performer / El ejecutante, The performance environment / El contexto de ejecución, The Publishers / Las editoriales

14. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Salsa, Samba, Ranchera, Classical music - Música clásica, Art Song - Canción artística, all Caribbean music, too

15. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano? Yes / Si

16. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio, We studied very few. Granados, Obradors, de Falla, Montsalvatge, Turina, Nin, Villa-Lobos, Ovalle, Ginastera, Piazzolla, Guridi, Mompou, Barbieri, de Victoria

17. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: University or Conservatory Curriculum - Curriculum de su universidad o conservatorio, Private Teacher - Profesor particular, Internet, Book - Libro, Recording - Grabación , Library research

18. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Master

19. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelos. Campos Parsi, Santos Torres and Cordero (compositores de Puerto Rico) Revueltas

20. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?

Yes / Si

21. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

22. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? Yes / Si

23. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido? I am already planning my voice recital for the Fall 2011 semester. It is all music from Latin-America, Spain and possibly Portugal. My research project may be on a composer of song from Puerto Rico. I am still working on that. I would also like to get more familiar with the various forms of dialect in order to teach the IPA for those at the college level. Most students will only sing the songs if someone helps them with the language. Spanish and Portuguese (Brazilian,, too) is not part of the standard diction coursework. It needs to get there.

24. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: I believe the major differences belong to the song's classicism and cultural elements. Art song is the former, while folk songs are simpler melodies that may be very old and pertain to specific cultures. The pop song is not as linked to the realm of the art song. Folk songs cross both worlds. The acceptable vocal approach to these songs may also contribute to their separateness.

25. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género? There are certain inflections inherent in every language. Understanding the language is more challenging than learning the notes. How you interpret the song is heavily contingent upon knowing the flow of the words in the music and the poetry. A good art song interpreter understands the various nuances that breathe life into a song like language and historical context of the music, text and rhythms (i.e. dance rhythms associated with a Bolero, Tango, Waltz, etc.)

26. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese. The differences in vocal technique for performing American pop and standard art songs vary drastically. The classical approach to singing doesn't sit well in the ears of those that listen to pop music in the United States. It is an unfamiliar sound because many people here have never heard this music, gone to a recital or the opera. It isn't part of the everyday culture like it is in Germany. Our opera houses and concert halls are not subsidized. Our pop culture's vocal approach is what I consider to be unhealthy singing, like yelling. This is why many rock and gospel singers end up in the hospital with vocal nodules. The method in which we parted ways with the European standards lies in our music history.

26. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
No

27. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: The reputation in America regarding the art song is that it is for the higher class. There are studies where people were asked what they think of when they hear classical music. The general consensus almost always thinks of affluence. The demographic that attends the recital and the folk/pop environments varies greatly. While recital-goers will attend all three types of performances, the pop music crowd rarely gravitates toward the art song/opera/symphonic environment. Folk music is a broad term that may be more classical or more like rock and pop music depending on the compositions and the performers. Some artists have attempted to blur the lines between these, but have only been successful for a short time. Even musical theatre has its separatists.

28. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

29. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

30. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. University - Universidad, Private Studio - Estudio privado

31. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja: West Virginia University, Teaching Assistant, Private Studio in Greensburg, PA

Timestamp: 17/03/2011 11:44:23 a.m.

1. Nombre / Name: DIJON Emmanuelle / Former participant BFOS

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 300767

3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: FRANCE

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable

6. Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: France.

7. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: France.

8. Institution and country in which you studied your doctorate, if applicable / Institución y país en el cual estudio su doctorado, si procede: France.

9. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? Italian - Italiano, English - Inglés

10. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: Songs written by Spanish Composers - Canciones escritas por compositores españoles

11. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera -ópera francesa, German Lied - Lied alemán, French melody - Canción francesa

12. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si

13. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases de historia de la música y literatura durante su pregrado: Francia

In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The performer / El ejecutante, The audience / El público

14. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Art Song - Canción artística

15. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?

No

16. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Internet, Concert - Concierto, Recording - Grabación

17. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Doctorate - Doctorado

18.If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelos. Granados, Mompou, Ovalle, Toldras, De Falla, Guastavino, Turina

19. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
Yes / Si

20. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

21. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? Yes / Si

22. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido? -
Build a concert on a very attractive subject or make relations, for example between spanish art song and french art songs

23. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: - You have to respect the text (pronunciation, expression) and the music (like in chamber music) in order to interpretate it as well as possible and to be very respectfull with the composer

24. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género?

Voice with good technic and to be able to alternate staccato,legato Interpreting
Understanding the music, the text, the composer and the historical background

25. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer if yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese. Yes, for performing Art Song you must be able to perform also opera, bel canto.

26. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
Yes / Si

27. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: I compare Art Song to Chamber music, and the audience is generally demanding

28. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

29. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

30. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. College - Colegio, University - Universidad

31. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja:
SORBONNE PARIS IV

Timestamp: 17/03/2011 06:14:24 p.m.

1. Nombre / Name: Barbro Marklund-Petersone

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 9091951

3. Voice Type / Tipo de voz: Mezzo-soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: Sweden

5. Institution and. Country in which you studied your Bachelor, if applicable

Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: pltea Music Academy, Piteå, Sweden.

6. Institution and country in which you studied your masters, if applicable /

Institución y país en el cual estudio su master, si procede: Royal College of Music; Stockholm, Sweden

7. In which languages did you study repertoire during your university training -

En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Spanish - Español, Quechua - Quechua, Catalan - Catalán , Norwegian, Finnish, Danish, Icelandic, Swedish

8. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: All of the above - Todas las anteriores

9. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado:

German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera francesa, German Lied - Lied alemán, Frech melodie - Canción francesa, Musical Theater - Teatro Musical

10. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire -

Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si

11. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases de historia de la música y literatura durante su pregrado: Alemania, Francia, England, Norway, Finland, Denmark, Sweden

12. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The Publishers / Las editoriales

13. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Salsa, Classical music - Música clásica, Art Song - Canción artística

14. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?
No

15. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Concert - Concierto, Recording - Grabación

16. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Master

17. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelas. Guastavino, Ginastera

18. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
Yes / Si

19. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

20. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? No

21. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?
Contact an expert

22. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción

folclórica o popular: ART SONG: Classical composer, open free production of voice in good technic, equalized voice and vowels, high placement, open resonators, high soft palate + low larynx, nice vibrato.

FOLK: Traditional sound, often a bit squeezed or nasal ideal. Close to speech qualities. Sound directly from mouth without high soft palate. Vocal cords can be tight or separated, depending in style and ideal. Often without vibrato and high larynx.

POP: Closer to belting technic and some speech qualities. Often breathy tone, sometimes nasal. Big difference in sound qualities between forte and piano. Seldomly vibrato in beginning of phrase, often in the end. Cartilago cricoidea in high position.

23. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género?

Good technic, equalized voice and vowels, nice timbre, big range, variations of dynamics on every tone, high placement, beautiful "ring", open resonators, high soft palate, low larynx, interesting expression, ajustment of vibrato, language skill, stylistic knowledge, deep understanding and research of text, etc.

24. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer if yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese. OF course, se above.

25. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
No

26. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

27. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

28. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña.

Conservatory - Conservatorio, Opera Houses

29. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja:

Norwegian Academy of Music, Norway, Operaschools in Oslo and Stockholm, Latvian National Opera, Latvia, Klaipeda Musical Theatre and Opera, Lithuania

Timestamp: 17/03/2011 09:04:29 p.m.

1. Nombre / Name: Valerie Wycoff

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 14/05/1958

3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: USA

**5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable /
Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: USA**

**6. Institution and country in which you studied your masters, if applicable /
Institución y país en el cual estudio su master, si procede: USA**

**7. In which languages did you study repertoire during your university training -
En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French -
Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Latin**

**8. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión
cuando decimos canción española nos referimos a: All of the above - Todas las
anteriores**

**9. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por
favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado:
Italian Opera - Opera italiana, German Lied - Lied alemán, French melodie - Canción
francesa, Musical Theater - Teatro Musical, Folk Music from the country you were
studying at / Musica folclorica del país en el que usted estudiaba, Pop Music - Música
popular**

**10. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire -
Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto
latinoamericana? No**

**11. Please check the countries that you received music history and literature
classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases
de historia de la música y literatura durante su pregrado: Alemania, Italia, Francia,
Rusia, Estados Unidos, Brazil**

**12. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define
lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The
performer / El ejecutante, The performance environment / El contexto de ejecución, The
Publishers / Las editoriales**

- 13. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de:**
Salsa, Samba, Classical music - Música clásica
- 14. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?**
Yes / Si
- 15. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio.**
Villa lobos. We sang several 20th century composers of choral works "Ronda la Luna" was my favourite. Sorry doesn't remember
- 16. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos:** University or Conservatory Curriculum - Curriculum de su universidad o conservatorio
- 17. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music:** Master
- 18. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelas.**
- 19. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?**
Yes / Si
- 20. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song?** No
- 21. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ?** No
- 22. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?**

put youtube clips on. Face book links, establish a website to exchange catalogues for source material. Promote it as a workshop to singing teachers' conventions.

23. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: For art song, I think poetry of high calibre is my highest priority. I tend to think of a more classical style of vocalism being used for art song - not always so, thankfully.

24. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género? A successful interpreter (accompanist or singer) creates atmosphere, and channels her best guess as to thoughts and feelings of the poet and composer in such a way that the audience understands and is moved by the performance. Through technical skill as a singer, through presence as a performer and ability to exchange energy with the audience, and new experience is shared.

25. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? Yes. In general, Folk and POP tend to use more speech level larynx techniques, less pure tone, more bended notes. Some 20th and 21st art song composers are ready to adventure into these other techniques. Some of these I find difficult to listen to and strike me as "clever or show-offy". However, I am excited that the boundaries of the genres are less clear, and performers sometimes feel less "straight jacketed".

26. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
No

27. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: In the past most art song is done acoustically. Folk song may be acoustic or amplified. Pop song tends to be amplified. Also the environment for Art Song tends

to have people coming dressed up formally and "serious" and the folk or popular environment tends to be more diverse with an emphasis on social connection, fun.

28. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? Yes / Si

29. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

30. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. University -
Universidad

31. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja: National Academy of Singing and Dramatic Art, division of Christchurch Polytechnic Institute of Technology, Christchurch, New Zealand

Timestamp: 19/03/2011 08:10:49 a.m.

1. Nombre / Name: MacKenzie, Mary

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 04/06/1930

3. Voice Type / Tipo de voz: Contralto / Alto

4. Country of birth / País de nacimiento: US

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: Juilliard
US

6. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: Juilliard US

7. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés

8. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: Songs written in Spanish language - Canciones escritas en lengua española

9. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera francesa, German Lied - Lied alemán, French melodie - Canción francesa

10. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si

11. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The Publishers / Las editoriales

12. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Salsa, Samba, Ranchera, Classical music - Música clásica, Art Song - Canción artística

13. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?
No

14. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio. I am 80 years old so in my basic training I did not learn Spanish/Latin American repertoire. For more many years I have taught, sung it and loved it. Maybe in my other life I was Spanish/Latin American? I have been a special supporter of Carlos Guastavino's music

15. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Internet, Book - Libro, Recording - Grabación , travels

16. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Master

17. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelos. Guastavino, Ponce,. Galindo, Villa Lobos, Braga, Lacerda, Chavez, Revueltas.

18. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos? Yes / Si

19. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

20. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? No

21. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido? investigate the web sight....I teach many Hispanic students so it is inportant for me to keep growing in my knowledge of repertoire that has importance to them. Thank you for your book!

22. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: There are many folk songs that with appropriate arrangements are

art songs...vis-a-vis songs of Guastavino....they are well structured a well composed art song has integrity

23. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género?

A good interpreter of art song must have a thorough knowledge of the repertoire, a thorough understanding of the diction and meaning of the words, analyze the poetry, research the lives of the composer and poet and their relationships (if any) and lastly answer for themselves 5 questions: who, where, what, when and why.

24. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? Healthy production is the bottom line. There are basics (bright vs. darker-rounder sound etc.), registration is different as is the amount of breath flow (not support)

25. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
No

26. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: folk song can certainly be performed by a concert artist as can a musical theater song....rock can not in my opinion

27. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

28. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

29. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. University - Universidad, Private Studio - Estudio privado

30. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja: San Diego State University and home studio

Timestamp: 19/03/2011 08:53:54 p.m.

1. Nombre / Name: Angelina Davey FORMER PARTICIPANT BFOS

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 01/02/1979

3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: Canada

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable /

**Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: Juilliard
Canada**

**6. In which languages did you study repertoire during your university training -
En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French -
Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Spanish - Español**

**7. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión
cuando decimos canción española nos referimos a: All of the above - Todas las
anteriores**

**8. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por
favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado:
German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera
francesa, Zarzuela, German Lied - Lied alemán, French melodie - Canción francesa, Jazz
Standarts - Jazz, Musical Theater - Teatro Musical, Folk Music from the country you
were studying at / Musica folclorica del país en el que usted estudiaba**

**9. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire -
Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto
latinoamericana? Yes - Si**

**10. Please check the countries that you received music history and literature
classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases
de historia de la música y literatura durante su pregrado: España**

**In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo
que consideramos una canción artística? The performance environment / El contexto
de ejecución, The Publishers / Las editoriales**

**11. When you hear about Latin-American music you think we talk about: /
Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de:
Salsa, Samba, Ranchera, Classical music - Música clásica, Art Song - Canción artística**

12. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?

Yes / Si

13. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio.

Villa-Lobos, Leo Brouwer **I will mention though that this was my choice, not suggested by my teacher(s) or the conservatory. It was I who searched outside of the norm/box (the norm being Italian, French, German, and English rep)

14. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor díganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Internet, Book - Libro, Concert - Concierto, Recording - Grabación

15. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Bachelor - Pregrado

16. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artísticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelos. Jaime Ovalle, Carlos Gustavino

17. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?

Yes / Si

18. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

19. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? Yes / Si

20. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido? I would learn it, sing it, sing it everywhere, have my students learn it, tell others about it by suggesting repertoire for them to sing. This is what I have done and I have noticed that there are now a few other singers experimenting with Spanish Art Song...not so

much Latin American Art Song yet but I will be singing some Villa-Lobos on an upcoming recital and hopefully that will spark more interest!!

21. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: -text setting/poetry vs poetry or text that was created to reflect ideas/stories of a certain place or culture. -melody (as folk melodies are often simpler)

22. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género? free and strong, classically trained. a good interpreter is someone who understands the language, the words of the poetry, it is also nice to know the poet and his/her reason for having written it and also the composer, the relation of the music to the words being sung.

23. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? If you have good vocal technique in general or overall, it is easier to sing all these styles but necessary to make certain changes in the voice/technique to better present the flavour of the style. I tend to think that vowels would be more aligned in singing Art Song than in singing Folk or Pop. It seems that it is more acceptable to take artistic liberties when singing Folk or Pop rather than Art Song as one would follow more the ideas the composer has given.

24. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
Yes / Si

25. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: If I were to compare these to clothes...I would say that most often the performance of Art Song is like wearing a formal dress and the performance of Folk or Pop...anything goes! It also seems that more Pop or Musical Theater type music is sung on large stages, with lights and microphones. Usually bigger audiences. Art Song

recitals are often more intimate and performed in smaller venues where the voice projects on its own. (churches, small recital halls) In my experience, these performances tend to be less popular with the general population and the demographics tend to lean towards an older audience.

26. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

27. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

28. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. Private Studio - Estudio privado

Timestamp: 21/03/2011 09:27:46 a.m.

1. Nombre / Name: Patricia Sands

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 08/09/1962

3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: USA

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: University of Iowa USA

6. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: Conservatory of Music UMKC Missouri, USA

7. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés

8. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: All of the above - Todas las anteriores

9. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera francesa, German Lied - Lied alemán, French melody - Canción francesa

10. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si

11. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases de historia de la música y literatura durante su pregrado: Alemania, Italia, Francia, Rusia, Estados Unidos

12. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor

13. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de:
Salsa, Samba

14. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?
No

15. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Private Teacher - Profesor particular, Internet, Book - Libro, Colleague - Colega, Concert - Concierto, Recording - Grabación

16. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Master

17. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelos. leon, falla, rodrigo, guastavino, braga, obradors, granados, guerrera, ritzen,

18. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
Yes / Si

19. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

20. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? Yes / Si

21. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?
Do what you do. Promote through the internet, travel to conferences such as NATS etc...and particularly promote in USA where Spanish is 2nd language!

22. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción

folclórica o popular: An art song is based on stylistic "norms" from the great lied tradition. An art song is a classical piece of vocal music. A folk song might be included in a recital, but may not have the same compositional components as the art song, nor be written with the idea in mind to provide good vocal technique for the classical singer, (range, good voice leading, tessitura, etc...) A pop song is not of classical style, and is written for a "pop" singer. Pop songs do not show demonstrate complexity and are intended to please the audience.

23. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? An art song interpreter needs language skills, human emotion and feeling, expressive face and body, understanding of all musical elements as well as literary elements of the text, excellent relationship with pianist, and life experience to relay intention of composer!

In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? Of course. That is why we use art songs and other classical literature to train our young singers. There are some pieces from Folk/Musical Theatre genres that can also be used for voice teaching repertoire, however, musical theatre particularly has difficult voice leading, wide ranges, and singing in English is not conducive to good vowel formation for young singers.

Art songs are the best to teach technique and classical singing to students.

24. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
No

25. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: Art song performances are given in recitals. The audience is small. Folk/pop can be found in bars, street corners, large arenas, and all kinds of venues large and small. The audience is large.

26. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

27. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. Secondary School - Escuela secundaria

28. If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institucion o instituciones en las que trabaja: The International School of Belgrade SERBIA

Timestamp: 23/03/2011 08:03:38 p.m.

- 1. Nombre / Name: Kala Maxym – Former participant Curso en Granada**
- 2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 11/05/1979**
- 3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano**
- 4. Country of birth / País de nacimiento: Germany**
- 5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: Barnard College of Columbia University/NYC, USA**
- 6. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: The Boston Conservatory/Boston, MA, USA**
- 7. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Spanish - Español, Russian**
- 8. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: NA - I did not study music as an undergraduate**
- 9. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si**
- 10. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases de historia de la música y literatura durante su pregrado: Alemania, Italia, Francia, Rusia, Estados Unidos, Other European, mainly Eastern Europe, I think**
- 11. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The performer / El ejecutante, The performance environment / El contexto de ejecución, The Publishers / Las editoriales**
- 12. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Salsa, Samba, Ranchera, Classical music - Música clásica, Art Song - Canción artística**

13. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?

No

14. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio.

Not from the conservatory, but here's where I started learning some zarzuela and starting to realize how much I loved the Spanish/Latin American rep but conservatory did not really foster it.

15. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos:

Private Teacher - Profesor particular, Book - Libro, Concert - Concierto, Recording - Grabación , Friends

16. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Master

17. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?

Yes / Si

18. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? Yes / Si

19. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido? I

always try to program something new and/or unknown on any recital that I do. I never do a whole recital of new music unless it's specifically for that type of concert/audience/institution, etc. Obviously social media and colleagues/friends in the business are great ways to network and get people to events that promote unknown repertoire. Contact social organizations/embassies/consulates/not-for-profits that have ANYTHING (literally anything) to do with the composer or the performer (where

they're from, schools they attended, religious institutions they participate in, causes they support, etc.)

20. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: This is a tough one. I think of folk songs as being performed with instruments other than a keyboard, i.e. a song that could be sung in a family setting or a living room with just one or two instruments. Pop song: usually something that involves technology or electronica in some format and consumed by a large swathe of society. Art song: I usually think of this as "classical" but basically I think of them as independent songs for voice and instrument or voice and small group of instruments, often as a part of a song cycle. I think it's harder to differentiate art song and folk song than both of these from pop songs.

21. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género? An ability to inhabit a character fully outside of the context of a larger work; excellent command of languages and nuance; ability to collaborate with individual instrumentalists, especially pianists/keyboardists; openness to receiving suggestions and criticisms from this instrumentalist for the ultimate betterment of the song at hand.

22. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese. I am not a technician so this is definitely hard for me to answer, but I think that folk song singing often comes from a very old tradition of performance whereas pop songs are slightly more "modern" and so don't have particular technical requirements. Also modern pop music is often modified/tuned/amplified so the vocal production does not need to be as strong on its own.

23. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
No

24. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias:

Again, i think of folk art as being more informal, art song as being slightly more formal (though I always like to think of it as being the way it used to be in earlier times in salons, where it was intimate and familiar. I try to bring life and lightness to my performances of art song, giving it context in my life (even if it's just that I think they are gorgeous and the melodies are beautiful) or the world.... I have not done much folk music but again I picture the performance of folk music as being again intimate and familiar. I would really like to talk about this point but right now the words aren't flowing :)

25. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

26. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? No

If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña.

Timestamp: 23/03/2011 09:19:20 p.m.

1. Nombre / Name: Witsen Elias, Margreet

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 12/05/1939

3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: Indonesia

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: The Netherlands

6. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés

7. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: All of the above - Todas las anteriores

8. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: N German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera francesa, German Lied - Lied alemán, French melodie - Canción francesa

Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana?
No

9. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases de historia de la música y literatura durante su pregrado: Alemania, Italia, Francia

In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor

10. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Samba, Classical music - Música clásica, Art Song - Canción artística

11. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?
No

- 12. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos:** University or Conservatory Curriculum - Curriculum de su universidad o conservatorio, Book - Libro, Concert - Concierto, Recording - Grabación
- 13. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music:** Bachelor - Pregrado
- 14. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelos.** da Falla
- 15. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?**
Yes / Si
- 16. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song?** Yes / Si
- 17. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com?** No
- 18. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?**
Try to perform it as often as possible. Press announcements.
- 19. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: art song belongs to classical music.**
- 20. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género?**
He should have an education in classical music. should be interested in poetry.
- 21. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes**

requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese. Yes.

Breathing may be different

22. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?

No

23. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: Art song performance may take place in concert halls. Pop/jazz are often performed in clubs, cafe's.

24. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

25. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

26. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. Private Studio - Estudio privado

Timestamp: 26/03/2011 02:51:43 a.m.

1. Nombre / Name: Varinka Valenzuela

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: 24/06/1972

3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: Ecuador

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: Universidad de Lille 3 y Conservatorio de Arras y Lille

6. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Spanish - Español, Ruso

7. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: Songs written by Spanish Composers - Canciones escritas por compositores españoles

8. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera francesa, Russian Opera - ópera rusa, Zarzuela, German Lied - Lied alemán, French melodie - Canción francesa, Latin-American Art Song - Canción artística latinoamericana, Musical Theater - Teatro Musical, Folk Music from the country you were studying at / Musica folclorica del país en el que usted estudiaba, chant pour les enfants y choral

9. Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana? Yes - Si

10. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor

11. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: como toda musica existen todos los generos y particularidades

12. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la

universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano?

Yes / Si

13. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio.

Guevara, Bonilla, Izurieta, Luzuriaga, Salgado, Freire, Enriquez, (Ecuador) Piazzola, Guastavino, Lasala, Villalobos, Ginastera.

14. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Book - Libro, Colleague -Colega, Concert - Concierto, Recording - Grabación

15. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Diplomas en ensenamiento especializado

16. If you know about composers who have written Latin-American Art Songs, even if you have not performed them, please name them: / Si usted conoce compositores que hayan escrito canciones artisticas latinoamericanas, aun cuando usted no las haya interpretado, por favor nombrelas.

17. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos?
Yes / Si

18. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? No

19. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com? No

20. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?
Concertos à thématiques en talleres lyricos, proposiciones por medio de las embajadas de payses latinoamericanos en los payses extranjeros, Introduire piezas latinoamericanos en conciertos privados, de profesores y otros

21. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: La escritura, el stylo el lenguaje musical.

22. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género?
una voz que ha recibido una educación vocal pues las dificultades técnicas son presentes, el género de música está ligado a una vocalidad.

23. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese. Las composiciones académicas piden una vocalidad con exigencias técnicas de extensión, de la tessitura, de egalización de registros, de contexto, de estilo, cada género tiene sus exigencias y sus diferencias técnicas.

24. If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival?
No

25. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: Una canción popular es generalmente ligada a un contexto y tiene una función. la música popular son ligadas a un estilo a una estética y mismo a una moda, la música académica y el canto están también ligadas a un estilo pero también a un género y a reglas de interpretación, de retórica y la escritura del compositor.

26. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

27. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. University - Universidad, Conservatory - Conservatorio, Elementary School - Escuela primaria

If applicable, please name the institution or institutions where you work at / Si procede por favor nombre la institución o instituciones en las que trabaja:

Universidad de Lille 3 en Francia, Conservatorio municipal de la ciudad de Lezennes en Francia, Escuelas primarias y matrneles de Lezenes y Lille en Francia

Timestamp: 28/03/2011 05:58:20 p.m.

1. Nombre / Name: Rocío Rios Angarita

2. Date of birth / Fecha de nacimiento: Septiembre 1952

3. Voice Type / Tipo de voz: Soprano

4. Country of birth / País de nacimiento: Colombia

5. Institution and Country in which you studied your Bachelor, if applicable / Institución y país en el que realizó sus estudios de pregrado, si procede: U de Caldas (colombia)

6. Institution and country in which you studied your masters, if applicable / Institución y país en el cual estudio su master, si procede: U de Ibagué Colombia, Ude La Habana, Cuba

7. In which languages did you study repertoire during your university training - En qué lenguas aprendió repertorio durante su formación universitaria? French - Francés, Italian - Italiano, German - Alemán, English - Inglés, Spanish - Español

8. In your opinion when we talk about Spanish song we refer to: / En su opinión cuando decimos canción española nos referimos a: Songs written by Spanish Composers - Canciones escritas por compositores españoles

9. Please choose the repertoires that were part of your bachelor curriculum - Por favor marque los repertorios que formaron parte de su formación de pregrado: German Opera - Ópera alemana, Italian Opera - Opera italiana, French Opera - ópera francesa, Zarzuela, German Lied - Lied alemán, French melody - Canción francesa, Latin-American Art Song - Canción artística latinoamericana, Jazz Standards - Jazz, Folk Music from the country you were studying at / Música folclórica del país en el que usted estudiaba, Pop Music - Música popular

Have you studied works belonging to the Latin-American Art Song repertoire - Ha estudiado obras pertenecientes al repertorio de canción de concierto latinoamericana?
Yes - Si

9. Please check the countries that you received music history and literature classes during your Bachelor / Marque los países de los cuales usted recibió clases de historia de la música y literatura durante su pregrado: Alemania, España, Italia, Francia, Rusia, Estados Unidos, Argentina, Colombia

10. In your opinion, who decides what an art song is? / En su opinión quien define lo que consideramos una canción artística? The composer / El compositor, The performer / El ejecutante, The performance environment / El contexto de ejecución

11. When you hear about Latin-American music you think we talk about: / Cuando escucha hablar sobre música latinoamericana usted cree que hablamos de: Salsa, Samba, Ranchera, Classical music - Música clásica, Art Song - Canción artística

12. During your voice training at University or Conservatoire did you learn vocal works by Latin.American composers? / Durante su periodo de estudio en la universidad o conservatorio aprendió obras del repertorio vocal latinoamericano? Yes / Si

13. If the past answer was yes, please mention the composers you interpreted / Si su respuesta fue afirmativa por favor mencione a los compositores que estudio. Adolfo Mejía, José Rozo Contreras, Blas Emilio Atehortúa, Luis Maria Carvajal, Emilio Dublanc, Gustavo Yepes, Luis A Calvo, Juan B Plaza, Blanca Estrella de Mescoli, Ernesto Lecuona, Aldemaro Romero, María Grever, Rosa Mercedes Morales, Carlos Guastavino, alberto Grau, José vilon, Jesus Bermudez Slva

14. If you know vocal works by Latin-American composers, please let us know how did you knew about them? / Si usted conoce obras vocales de compositores latinoamericanos por favor diganos a través de qué medio tuvo la oportunidad de conocerlos: Private Teacher - Profesor particular, Book - Libro, Concert - Concierto, Recording - Grabación

15. Please let me know, if applicable, the highest degree you obtained in music / Por favor indique, si procede, el grado más alto que ha obtenido en sus estudios musicales this degrees in music: Master

16. Would you be interested in learning repertoire by Latin-American Composers ? / Le interesaría aprender repertorio escrito por compositores latinoamericanos? Yes / Si

17. Have you heard about the Barcelona Festival of Song? / Ha escuchado hablar sobre el Barcelona Festival of Song? Yes / Si

18. Have you heard about www.mundoarts.com? / Ha escuchado sobre www.mundoarts.com ? Yes / Si

19. What would you do if you would like to promote a repertoire that is not well known? / Que haría usted si tuviera que promover un repertorio poco conocido?

Enviaría por medios tecnológicos las obras con sus respectivas partituras a las escuelas de música que tengan en su currículum canto lírico, para que los maestros las conocieran. Organizaría talleres internacionales apoyados por las embajadas con el fin de hacer conocer en los Conservatorios el repertorio. Repartiría al final de los conciertos las partituras. Muchas veces existe pereza en la investigación por parte del estudiante. Trataría de llegar a las emisoras culturales con propuesta semanal de canción artística.

20. In your opinion, what makes the difference between an art song, folk and pop song? / En su opinión que diferencia a una canción artística de una canción folclórica o popular: Sus diferencias son: Valor literario del texto.- Su estructura musical- Su manejo armónico- su línea melódica- El equilibrio entre los puntos anteriores

21. In your opinion, which vocal characteristics should have an art song interpreter? what makes a good art song interpreter? / En su opinión que características vocales debe tener un cantante para interpretar bien el género de canción artística? Que habilidades debe tener un buen intérprete de este género? ante todo, poseer un profundo conocimiento de la sonoridad del idioma de la obra. Se da por descontado que el cantante posee los rudimentos técnicos necesarios para aportarle interpretativamente a la obra, sin desvirtuarla. Debe hacer una profunda reflexión acerca de los sentimientos del compositor para acercarse de manera respetuosa a la interpretación de éstos. Debe investigar el contexto histórico y político y poseer los conocimientos de estilo musical en el cual está escrita la obra. Debe analizar el acompañamiento y entender el diálogo vocal -instrumental, sin lo cual se perdería en la interpretación, restándole valor a la misma. Se debe tener en cuenta que el intérprete es quien corrobora el hecho de ser CANCIÓN ARTÍSTICA.

22. In your opinion, is there a difference in the vocal technique needed for performing Art Song and the technique needed to perform Folk and Pop Repertoires? If the answer is yes, please explain - En su opinión, existen diferentes requerimientos técnicos para la interpretación de la canción artística que para la folclórica y/o popular? si la respuesta es positiva por favor explíquese. Sí. El cantante necesita poseer los estudios técnicos necesarios y suficientes para poder mostrarla como merece. La Canción artística en mi concepto, es una obra de arte perfecta en miniatura y debe ser mostrada como tal: en traje de gala.

If the answer of the past question was positive, have you participated? / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva, ha participado usted en el festival? No

23. If the answer to the past question was positive, please explain the differences / Si la respuesta a la anterior pregunta fue positiva por favor explique las diferencias: En general, considero la Canción Artística una muestra de arte mayor. no por su forma musical. Es arte mayor por lo que representa: el sentimiento multifacético inherente a una cultura determinada, expresado en forma artísticamente elevada. Por tanto, debe ser interpretada en forma concierto.

24. In your experience, do you think there are differences between the art song performance environments and the folk/pop performance environments? / En su opinión, existen diferencias entre los contextos de ejecución de la canción artística con respecto a la folclórica o popular? Yes / Si

25. Are you a voice teacher? / Es usted profesora de canto? Yes / Si

26. If the answer to the past question was positive tell us where do you teach / Si la respuesta a la pasada pregunta fue positiva, díganos en donde enseña. Private Studio - Estudio privado

Anexo 18: Formulario de registro del Barcelona Festival of Song

Personal Information

Last Name _____ First Name _____
Current Address _____ ZC _____
City _____ State _____ Country _____
Permanent Mailing Address _____
e-mail _____ Phone _____
Citizenship _____ Primary language _____

Voice

Soprano _____ Mezzo _____ Alto _____
Tenor _____ Bariton _____ Bass _____

Gender

Male _____ Female _____

Applying for status as:

Advanced active participant
Intermediate active participant
Auditor

Musical background

Who have been your principal teachers? Please list name, address, phone and dates of study

Have you ever participated in a Summer Program before? If so, please indicate which program (s) and when.

Performing experience: Please attach resumé and photo

Do you have experience as a teacher? Yes _____ No _____

Are you a member of NATS? Yes _____ No _____

What is your level of education?

Student ____ Bachelor ____ Masters _____ Doctorate _____

Please name institutions in which you obtained your degrees

The repertoire you propose to work this Summer would include:

How did you hear about this program?

Please mention the reasons because you are interested in this repertoire:

Comments, questions or suggestions:

Applying for status as:

X. AGRADECIMIENTOS

Al terminar este trabajo en el que he invertido incontables horas, que suman ya algunos años, me siento en la necesidad de agradecer a las personas que han hecho posible que termine con éxito esta etapa del camino.

Quiero agradecer a mis padres Jorge y Patricia, gracias a ellos tuve la fortuna de crecer en un hogar que estimuló mis intereses y me regaló la música y la sensibilidad por las artes.

A la Dra. Victoria Elí Rodríguez, mi directora de tesis tengo que agradecer su amistad, paciencia y las muchas horas que dedico a leer mi trabajo, acompañándome en el proceso de la investigación. Agradezco también a mi buen amigo el Dr. Robin Moore quien dedico tiempo a leer mis borradores y a enriquecer mis puntos de vista.

Agradezco a mi hermano y amigo Juan Pablo y a mis amigos y compañeros músicos, los que están y los que ya se fueron, que han sido fuente de inspiración y aliciente y que forman parte de mi familia espiritual.

A Alejo Carpentier debo mi temprana fascinación por la literatura, la historia y la musicología y por supuesto, agradezco a las canciones que me han acompañado desde la niñez enriqueciendo mi universo y permitiendo que me exprese de maneras que solo puedo hacer a través del canto. Gracias a la música se que nunca me sentiré sola.

XI. BIOGRAFIA DE LA AUTORA

Reconocida como una de las más activas intérpretes del repertorio vocal de América Latina y España, la soprano y musicóloga colombo-española Patricia Caicedo ha actuado en escenarios de Italia, España, Portugal, Rusia, Holanda, Dinamarca, Estados Unidos, Canadá y América Latina con gran aceptación del público y la crítica especializada.

Cantando en español, catalán, portugués, quechua y náhuatl Patricia nos introduce en un mundo de belleza, poesía y calidez; el universo de la canción artística Iberoamericana.

Sus CDs incluyen: *Aves y Ensueños: Colombian Art Songs by Jaime León* (2011), *Estrela é Lua nova...* (2011), *De mi corazón latino - Latin Songs of All Time* (2010), *A mi ciudad Nativa: Canciones Artísticas de América Latina Vol. 2* (2005) y *Lied: Art songs of Latin America* (2001).

Comprometida con la nueva música y sus compositores Patricia estrena con frecuencia ciclos de canciones muchos de ellos dedicados o escritos para ella.

Su libros *La canción artística de América Latina: Antología Crítica y guía interpretativa para cantantes*, (EdicionsTritó, 2006), *La canción artística colombiana: Jaime León: Análisis y compilación de su obra para voz y piano Voll y Vol 2*. (Mundo Arts Publications, 2009), *La canción boliviana* (Mundo Arts, 2012) son considerados de referencia en su campo.

Patricia es invitada con frecuencia como profesora y artista visitante a importantes universidades, habiendo enseñado en instituciones tan reconocidas como New York University, Teachers College at Columbia University, University of Texas at Austin, Florida State University, University of South Florida, Wake Forest University, Brigham Young University, New Mexico State University, Loyola University, Texas Christian University, Brigham Young University en los EEUU, el Conservatorio de Granada y la Universidad de Cádiz en España, la Universidad Industrial de Santander y la Universidad de Caldas en Colombia, El Ippolitov-Ivanov Music College en Rusia, y en instituciones como el centro cultural del Banco

Interamericano de desarrollo, el Smithsonian Institute y la Casa de América en Madrid y Catalunya entre otras instituciones en los Estados Unidos, Europa y América Latina.

Nacida en la ciudad de Ibagué, Colombia a temprana edad inició sus estudios musicales en el Conservatorio de música del Tolima. Tras finalizar su carrera de medicina reinició sus estudios de canto. Entre sus maestros se destacan Roció Ríos, Alfredo Krauss y Maya Maiska.

Radicada desde 1998 en Barcelona, Patricia es la fundadora y directora del Barcelona Festival of Song®, un curso de verano y ciclo de conciertos dedicados al estudio de la historia e interpretación de la canción artística de América Latina en el que desde el 2005 participan los más importantes intérpretes, compositores e investigadores del género a nivel internacional.

Patricia es la fundadora de Mundo Arts, Inc. una empresa dedicada a la promoción de la música latinoamericana y española que tiene como unidades de negocio una tienda online, una editorial, una discográfica y un canal de televisión online.

Por su valioso aporte a la música Iberoamericana fue incluida a partir del 2008 en la prestigiosa publicación *Who's Who in America* y a partir del 2010 aparece en *Who's Who in American Women* and *Who's Who in the World*.

Sus compromisos para la temporada 2011-2013 incluyen conciertos y clases magistrales en España, Portugal, Estados Unidos, Rusia, UK, Brazil, Australia y Colombia.

www.patriciacaicedo.com